Ex Libris

PROFESSOR J. S. WILL

6.90

PIERRE LASSERRE

—

Portraits et Discussions

AUGUSTE COMTE — CHATEAUBRIAND
STENDHAL — LE « FAUST » DE GŒTHE
RUSKIN — CARLYLE — MISTRAL — BARRÈS
MADAME DE NOAILLES — PORTO-RICHE
AULARD CONTRE TAINE, ETC.

PARIS
LIBRAIRIE GARNIER FRÈRES
6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

Nouveau prix 6.00

Witt
540

PORTRAITS ET DISCUSSIONS

DU MÊME AUTEUR

—

Critique

LA MORALE DE NIETZSCHE . . . . . 1 vol.

LES IDÉES DE NIETZSCHE SUR LA MUSIQUE . . . 1 vol.

LE ROMANTISME FRANÇAIS. *Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au dix-neuvième siècle.* . . . . . 1 vol.

LA DOCTRINE OFFICIELLE DE L'UNIVERSITÉ. *Critique du haut enseignement de l'État. — Défense et théorie des humanités classiques* . . . . . 1 vol.

LA SCIENCE OFFICIELLE : M. ALFRED CROISET, HISTORIEN DE LA DÉMOCRATIE ATHÉNIENNE (Nouvelle librairie nationale). . . . . 1 vol.

PAGES CHOISIES DE GOETHE (en collaboration avec M. Paul Baret. Librairie Armand Colin) . . 1 vol.

Roman

HENRI DE SAUVELADE. . . . . 1 vol.

LE CRIME DE BIODOS (Librairie Plon). . . . . 1 vol.

PIERRE LASSERRE

—

Portraits et Discussions

AUGUSTE COMTE — CHATEAUBRIAND
STENDHAL — LE « FAUST » DE GŒTHE
RUSKIN — CARLYLE — MISTRAL — BARRÈS
MADAME DE NOAILLES — PORTO-RICHE
AULARD CONTRE TAINE, ETC.

PARIS
LIBRAIRIE GARNIER FRÈRES
6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

1914

JUSTIFICATION DU TIRAGE :

LIBRARY
SEP 20 1961
UNIVERSITY OF TORONTO
769004

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

AVANT-PROPOS

Ce volume n'est pas la simple réunion d'articles de journaux et de revues. Parmi les morceaux qui le composent, il n'en est guère que je n'aie retravaillés et mis au point avant de les publier sous la présente forme. Ils contiennent beaucoup d'inédit. L'étude sur le *Faust* de Gœthe est issue d'une notice qui figure dans les *Pages choisies* de Gœthe éditées par la librairie Armand Colin et que les directeurs de cette maison ont bien voulu — ce dont je les remercie — m'autoriser à reproduire. Bien que j'aie donné dans *le Correspondant* un essai sur *le Théâtre de M. de Porto-Riche*, j'exagère à peine en disant nouveau celui que l'on trouvera ici sur le même sujet. Une remarque ana-

logue s'appliquerait à l'étude sur *Auguste Comte, moraliste* comme à celle qui examine les attaques de M. Aulard contre Taine, historien de la Révolution, et la manière dont M. Aulard de son côté conçoit et écrit l'histoire.

P. L.

XIXe SIÈCLE

AUGUSTE COMTE

I

L'ESTHÉTIQUE POSITIVISTE

C'est avec une vive satisfaction que j'ai vu annoncer un livre sur l'*Esthétique positiviste*. Je me réjouissais qu'un critique eût eu l'heureuse inspiration de faire pour les idées d'Auguste Comte sur l'art ce que le comte Léon de Montesquiou a fait avec tant de succès pour ses idées politiques et morales. Malheureusement, l'ouvrage en question m'a déçu. Je ne sais pas comment l'auteur s'y est pris. Le fait est qu'on ne comprend pas grand'chose à son exposé. Comte, pourtant rude à lire, est beaucoup plus clair dans son texte que dans le texte de son interprète. Tout ce que celui-ci attribue à Comte est dans Comte, y est à la lettre.

Son travail personnel a consisté à en ôter l'ordre et la suite logique. On dirait qu'il a mis dans un tablier un certain nombre de phrases ou de membres de phrases découpés dans les endroits de Comte où il est parlé d'esthétique et qu'il a agité le tablier. Un livre ne se fait pas comme ça ! Mieux eût valu tout simplement éditer à part, avec quelques bonnes annotations, le chapitre du *Système de politique positive* consacré à « l'attitude esthétique du positivisme ». Je souhaite cette publication dans l'intérêt surtout des jeunes littérateurs et artistes bien doués qui cherchent leur voie au milieu de l'anarchie contemporaine. Ils recevront tout au moins d'Auguste Comte de magnifiques suggestions.

*
* *

On s'est toujours moqué de ce spectateur d'*Athalie* demandant, au sortir de la représentation, « à quoi cela sert » . Je n'ai pas l'intention de réhabiliter ce lourdaud. Sa question prouve qu'il n'avait pas pris de plaisir. Les belles choses justifient assez leur existence par le plaisir qu'elles donnent. « La fin de l'art, dit Poussin, est la délectation. » Auguste Comte est de cet avis. Mais la délectation que l'on goûte chez les grands poètes est, selon lui,

moralisatrice. En un sens très élevé, « cela sert ». « Depuis Homère jusqu'à Corneille, écrit-il, tous les éminents génies esthétiques avaient toujours conçu l'art comme destiné surtout à charmer la vie humaine, et dès lors à l'améliorer... » On eût pu craindre qu'un esprit aussi sévère qu'Auguste Comte, aussi dominé par la préoccupation religieuse et morale, ne confondît quelque peu les genres et ne demandât à l'art de démontrer et de prêcher. Ce qu'il lui demande, c'est de « charmer ». Mais il estime qu'en nous charmant, l'art nous améliore, que le beau nous incline ou nous excite au bien.

Il ne veut même pas que les poètes se mêlent d'autre chose que de charmer. Je n'ai pas donné la fin de sa phrase. « Charmer la vie, dit-il, *mais sans devoir jamais la diriger*. » Et cette prétention de diriger, qu'il interdit, comme philosophe, aux poètes, les plus grands d'entre les poètes s'en sont, à l'en croire, toujours défendus.

Contre Hugo, Sand, Vigny et autres romantiques qui réclamaient pour les poètes on ne sait quelle confuse autorité, quel nébuleux magistère social et sacerdotal, (sachant bien qu'ils ne seraient pas pris au mot), Comte allègue Homère et Corneille, grands génies, mais sages intelligences. Ceux-ci n'ont pas pensé qu'il appartînt au génie poétique de gouverner ou de

réformer la religion, les mœurs, la constitution de la société, ni d'inspirer le gouvernement de l'État. Pourquoi ? Parce que « aucun esprit normal ne pouvait directement supposer que la suprématie intellectuelle appartînt jamais à l'imagination. Une telle opinion, précise Comte, équivaudrait, au fond, à ériger la folie en type mental en faisant prévaloir les inspirations subjectives sur les notions objectives », c'est-à-dire la fantaisie sur le bon sens.

Ce n'est pas du tout que Comte ne voie dans les poètes que des sortes de fous ou de chimériques agréables. Il tient pour possible, normal et nécessaire l'accord de l'enthousiasme poétique avec la raison; il ne reconnaît comme grande et digne vraiment de son nom qu'une poésie où cet accord est réalisé. Mais il n'admet pas que des esprits à qui la nature a départi le don magnifique d'une imagination exceptionnellement riche et passionnée de créer, puissent posséder et exercer en même temps et à un même degré la force, la patience et la méthode de la raison investigatrice et constructive, de cette raison sur les données de laquelle il est nécessaire de prendre appui pour « diriger ». Il faut aux poètes la sagesse; mais ce n'est pas leur affaire que d'en élaborer les données et d'en fixer les directions, ils ne peuvent en être, en thèse générale,

que les héritiers, non les créateurs. « Leur versatilité mentale et morale (rançon de leur genre de génie) qui les dispose à refléter le milieu correspondant, leur interdit toute autorité directrice. » Il faut, dans l'intérêt de la poésie elle-même que le milieu intellectuel, social et politique fournisse aux poètes du vrai, du bon et du grand à refléter. Et comme ce qu'elle reflète, la poésie y ajoute une splendeur et une douceur qui ne sont qu'à elle, comme par là même elle le fait désirer et aimer, c'est donc à elle qu'il appartient de transmettre au cœur des nouvelles générations la tradition des idées sages, des aspirations nobles et fécondes et des tendances progressives et héroïques qui forment le trésor spirituel de l'humanité.

Si Comte refuse le gouvernement aux poètes, ce n'est pas pour le livrer aux philosophes. « Ceux-ci, dit-il, sont impropres à l'action, mais la consultation leur convient. » Et quant aux poètes, « ils ne doivent pas, en général, prétendre plus à l'une qu'à l'autre ». Bien petite condition, pensera-t-on, pour les poètes. Non pas ! Car si en un sens la poésie est subordonnée à la philosophie et à la politique, sous un autre rapport elle s'égale à toutes deux, puisqu'elle a pour matière tout à la fois les grandes idées et les grandes actions. La philo-

sophie a besoin de la poésie pour inspirer aux âmes l'enthousiasme de l'ordre et du progrès humain. La politique a besoin de la poésie pour stimuler les volontés aux utiles dévouements. Ce n'est pas, encore une fois, que la poésie doive prêcher. Elle n'a qu'à chanter ce qui est grand, et à le chanter pour le plaisir. La poésie est essentiellement femme. Il faut qu'un élément mâle la féconde, sous peine que son feu ne s'épuise en imaginations anarchiques, chétives, stériles, ne brûle pour peu de chose ou pour rien. Cet élément mâle, ce sont les données de la connaissance et de la sagesse la plus éclairée, ce sont les hauts faits des chefs, des héros et des peuples.

*
* *

Si telles sont les sources légitimes et nécessaires de la haute inspiration esthétique, il est bien évident que toutes les époques ne sont pas également propices à la floraison des arts. Voici la leçon claire, positive que les artistes contemporains pourront retirer de la doctrine de Comte. Il montre qu'une renaissance ou régénération des arts ne peut être procurée par les seules délibérations et les seuls efforts des cénacles d'artistes. Il y faut le concours de certaines grandes in-

fluences du dehors. Il y faut un certain état de la société, des esprits et des mœurs faute duquel le génie poétique, manquant d'aliment et d'orientation, manquant à vrai dire de thèmes dignes de lui, sera réduit à se chanter, c'est-à-dire à se dévorer lui-même ou à mimer « une exaltation factice ». C'est à cette grande condition préalable que devraient songer ceux que passionnent les intérêts esthétiques. Il y a des temps où faire, comme on dit, « de la politique », c'est encore la meilleure manière de servir l'avenir de l'art.

Songeons, en effet, à la différence radicale de l'art avec la philosophie et la critique. Celles-ci dissertent, discutent, raisonnent, prouvent. Ce n'est point là l'affaire de l'art. Il n'y a pas de place pour la controverse et l'argumentation dans la poésie. Chanter, peindre, animer, exalter, colorer, donner en un mot aux choses la vie, une vie idéale et supérieure, tel est son objet. D'autre part, la poésie et l'art s'adressent à un public, et non pas à l'intelligence de ce public pour le convaincre, mais à son cœur pour l'émouvoir et l'enthousiasmer. Il est donc nécessaire que l'artiste puisse faire fond sur les sentiments du public, comme un virtuose sur la sonorité et l'accord de son instrument ; il faut que ce qu'il ressent lui-même comme vrai ou faux,

comme bon ou mauvais, comme noble ou vil, comme tragique ou comique, comme pathétique ou insignifiant, soit ressenti de la même manière par les auditeurs ou spectateurs de son œuvre. Mais si cette entente n'existe pas ! S'il n'est pas de manière de sentir et de penser, paraissant légitime et naturelle à l'artiste lui-même, dont le naturel et la valeur ne fassent question aux yeux d'une partie de son public, voici l'artiste réduit à justifier son point de vue, à expliquer et défendre sa position, à sortir de l'art pour entrer dans la « thèse ». Allez donc, poètes dramatiques, faire aujourd'hui une nouvelle Andromaque, recommencer, après Homère et Racine, le poème, pourtant éternel, de l'héroïsme féminin dans la fidélité conjugale ! Le tragique et le poétique de la situation n'existent pas, ils s'évaporent, si l'obstacle qui, dans la conscience d'Andromaque, triomphe des suggestions de la jeunesse et de l'oubli, n'est pas tenu pour auguste et sacré en soi. Or, les Français contemporains ne sont pas précisément unanimes sur la sainteté du mariage ; on leur a semé dans la tête mille incertitudes et théories là-dessus. Ce qu'ils vous demandent, c'est de leur dire, avec motifs moraux et « sociologiques » à l'appui, si Andromaque a raison ou tort, si elle est dans la vérité morale ou dans l'illusion barbare et

inhumaine. Voilà le métier où l'anarchie des esprits et des croyances réduit le poète. On peut apporter dans ce métier l'esprit le plus fort et l'exercer de la manière la plus utile. Mais est-ce métier de poète ? Il ne saurait, dit Comte, y avoir de haute poésie « sans la prépondérance d'une doctrine universelle et d'une direction sociale... Sans des conventions fixes et des mœurs caractérisées, la poésie n'a rien de grand à retracer et à stimuler. »

Je ne puis que glaner en courant dans cet admirable chapitre de l'esthétique positiviste, abondant en grandes et fécondes idées. Quoi de plus juste que ce que dit Comte de la double obligation qui s'impose à l'art d'imiter la nature et de l' « idéaliser » tout ensemble ? « L'art, écrit-il, consiste toujours en une représentation idéale de ce qui est, destinée à cultiver notre instinct de perfection. » Mais « il faut bien que l'idéalité soit toujours subordonnée à la réalité, sous peine d'impuissance autant que d'aberration. » Composer, en se conformant profondément aux lois et à l'économie de la nature, des types qui dépassent la nature, qui soient la nature, mais épurée, exaltée, « mieux animée », tel est le devoir du poète. En d'autres termes, l'art a pour moyen nécessaire, pour condition rigoureuse, le vrai, et, pour but, le beau

qui inclut le vrai, mais y ajoute mille rayons.

Bien saisissantes, les considérations que Comte oppose à cette prétendue antinomie de nature sans cesse alléguée entre la science et la poésie, entre le génie scientifique et le génie poétique. Est-ce que la découverte des lois du monde n'est pas, tout autant que la production des chefs-d'œuvre poétiques, une création ? Est-ce que l'hypothèse scientifique n'est pas, elle aussi, une invention, suggérée par les analogies de la nature, mais s'élançant au delà de l'expérience, vers un idéal d'ordre universel ? Au fond, il n'y a pas deux sortes d'intelligences. Les génies scientifiques auraient pu, à d'autres époques et « sous une autre impulsion publique », faire des poètes. Mais « *une pente naturelle attire tous les grands esprits vers les compositions les plus nécessaires à leur siècle* ». Maxime précieuse à opposer à tous ces grands esprits manqués, qui prétendent que leur temps ne les comprend pas, qu'ils sont venus trop tard. Il y a toujours quelque chose (et j'entends : quelque chose de grand et d'élevé) qu'une époque quelconque comprendra et recevra avidement ; et c'est tout ce qui correspond à quelque besoin profond, à quelque vide intellectuel ou moral à combler. Et c'est cela qu'il faut faire. Et le discerner, s'y porter, c'est au moins la moitié du génie. Celui qui fait des

sonnets dans un temps où il n'y a pas d'écho pour les sonnets, ne fait probablement pas de bons sonnets...

Je voudrais vous parler aussi de la préférence que Comte donne à Corneille sur Racine et que je suis loin de partager — ou encore de sa classification hiérarchique des arts, où il décerne, comme tout le monde, le premier rang à la poésie, mais où il accorde à la musique, par rapport à la peinture et à l'architecture, une prééminence qui peut sembler paradoxale.

L'esthétique d'Auguste Comte est une partie de sa philosophie avec laquelle les esprits, même les moins enclins à souscrire au positivisme dans son ensemble, peuvent profondément sympathiser.

II

AUGUSTE COMTE MORALISTE

Je n'ai pas besoin de dire quelle autorité le comte Léon de Montesquiou s'est acquise comme historien et interprète de la doctrine d'Auguste Comte. Grâce à lui, la tradition quasi officielle est définitivement brisée, qui voulait que Comte eût montré du génie dans la critique de la métaphy-

sique et dans la philosophie naturelle, mais déraisonné en politique et en morale. M. de Montesquiou a mieux fait que de montrer son irritation contre ce préjugé et de s'escrimer contre lui. Il nous a donné du *Système politique d'Auguste Comte* un exposé admirablement complet, plein et clair, dont on peut dire qu'il est désormais classique. La critique universitaire, qui est généralement vacillante et obscure dans le jugement, mais qui est érudite et nous rend le service d'exercer une salutaire vigilance sur l'exactitude et l'intégrité matérielle des données documentaires d'une question, a dû rendre hommage à ce travail et l'adopter. La qualité dominante du comte Léon de Montesquiou, orateur, professeur et écrivain, me paraît être le charme et la séduction de la lucidité.

Il a récemment complété ce livre, paru voici environ deux ans, par une étude des *Consécrations positivistes de la vie humaine* dont je ne dirai pas qu'elle a plus de mérite, mais qu'elle a plus de beauté. Non point que les qualités de Léon de Montesquiou s'y montrent plus vives. Mais la matière qu'il expose ne comporte presque plus d'appareil savant, ni de dialectique. Elle est purement humaine, directement intelligible à tous. Il n'est pas nécessaire de connaître l'ensemble de la « philosophie positive », ni même de possé-

der une culture philosophique spéciale pour entendre cette partie des idées de Comte. Il suffit d'avoir une intelligence et une âme disposées à se laisser pénétrer par toute parole profonde sur l'histoire du cœur humain, sur la destinée légitime de l'individu, son rapport à la société, la juste hiérarchie de ses sentiments, la discipline intérieure de sa vie. Certes, si Comte pense sur ces problèmes vitaux d'une manière que j'appellerai magnifiquement normale et simple, il s'en faut qu'il en parle dans un langage précisément facile et dépouillé. On connaît, au moins de réputation, les excès un peu rebutants de sa manière d'écrire et combien démesuré s'affirme chez lui le scrupule philosophique de ne présenter une idée particulière qu'entourée de tout le bataillon des considérations générales qui la fondent, celles-ci eussent-elles été déjà formulées dix fois. C'était le cas ou jamais, sur ces questions de morale, de religion, de sentiment, où la conviction ne s'obtient en définitive que par un appel à l'expérience individuelle et sociale du lecteur, de réduire au minimum le vocabulaire scolastique et systématique. M. de Montesquiou a parfaitement réussi à filtrer son auteur sans l'altérer ou plutôt il nous en rend bien plus sensible, par ce dépouillement sagace, le génie moral et l'inspiration intime. « On cherchait un auteur, on trouve un

homme », a dit Pascal. Voici vraiment le premier livre sur Auguste Comte où l'on trouve l'homme.

*
* *

Mais quoi ! Le sujet propre de ce nouvel ouvrage de M. de Montesquiou n'est-il pas emprunté à la religion positive ? Et n'est-ce point là une partie des conceptions de Comte que ses plus stricts disciples eux-mêmes ont abandonnée ? Cette tentative de fonder une religion, comme corollaire d'une philosophie, méconnaît la nature essentielle de la religion ; elle n'est pas viable. De plus, l'organisation pratique de la religion comtiste, outre cette absurdité de vouloir l'établir à froid dans le monde, est, pour ainsi parler, une chose si peu logeable dans la société et les mœurs modernes, que ceux-là sont à peine injustes, qui n'y veulent voir que la bizarrerie d'un cerveau follement déductif. — Voilà, je crois, ce que beaucoup de personnes m'objecteront.

Je ne suis nullement un adepte de la religion positiviste, ni un disciple de la philosophie positiviste en général. A prendre la religion de Comte comme religion, à la considérer dans son plan d'organisation matérielle et ses rites, j'en fais, je l'avoue, fort bon marché. Mais autre

chose est son contenu, c'est-à-dire le fond d'observations concrètes, de vues réelles et de sentiments éprouvés auquel se superpose son édifice, bien fragile et téméraire en effet. Comte a conçu que, pour faire succéder à la désorganisation sociale moderne un état normal, la restauration, la réadaptation, la manifestation et la mise en pratique de certaines vérités fondamentales était nécessaire. Comme il n'y a normalement rien de plus puissant sur l'homme qu'un appareil religieux, il a voulu mettre à leur service un appareil religieux. Noblement sincère en cela, par la puissance d'émotion avec laquelle ce fut justement le plus beau de son génie de ressentir et de vivre lui-même ces vérités dans une époque qui, presque universellement, leur tournait le dos. Mais, parmi les choses qui dépendent du cerveau d'un individu, la fondation efficace, effective d'une religion ne se trouve assurément pas. Si pourtant ce sont bien des vérités et des vérités vitales pour la société et pour l'individu que le philosophe et le moraliste Auguste Comte a dans la tête, l'échec des chimères de Comte, grand prêtre de l'Humanité, ne saurait en détruire la nature ni la valeur.

Mathématicien de profession, esprit encyclopédique, logicien incomparable, Auguste Comte a porté en toutes choses une passion de con-

struire et d'échafauder qui ne nuit en rien, pour qui va au fond, au grand naturel de son génie ni à l'ingénuité de son cœur, mais qui empêche souvent des esprits plus superficiels ou moins laborieux, de voir sa grandeur où elle est : dans la clarté de la raison, l'extrême étendue du bon sens, le sage héroïsme et l'honnête chevalerie des sentiments. Et ce tour de pensée, vous le trouverez jusque dans l'expression de l'affection la plus passionnée qu'il ait connue : son amour pour Clotilde de Vaux. Comte raisonne cette passion selon les principes de sa doctrine. Son amour a des nuances cornéliennes, des préciosités nobles et profondes, qu'il traduit dans le langage le plus poétique et le plus ardent, mais en en faisant, si je puis dire, la déduction et la classification positiviste. Et pourtant la force de cet attachement n'est pas plus douteuse que la fécondité inspiratrice de cette tardive aventure sentimentale. Mais j'ai vu bien des esprits, arrêtés par l'étrangeté littéraire trop certaine de ce langage, décider que Comte, philosophe de génie, digne héritier des Aristote et des Descartes, dans le *Cours de philosophie positive*, avait été aussi fou dans sa liaison avec Clotilde que dans son entreprise d'institution religieuse. Il ne l'a été ni en l'un ni en l'autre. Et pour ceux-là qui ne sauraient point que la

grandeur de Comte est d'un ordre qui engage autant et plus profondément encore le cœur que l'esprit, le livre de Léon de Montesquiou les en convaincra.

∴

On approuvera Léon de Montesquiou d'avoir dit « consécrations » là où Comte dit « sacrements ». Et tout d'abord pour une raison de respectueuse convenance à l'égard des catholiques, auxquels il importe de ne pas laisser ignorer que, si la philosophie politique, sociale et morale de Comte est certes, du point de vue de leur foi, privée de son fondement suprême, elle ne contient rien d'opposé à leur religion, laquelle a au contraire les affinités les plus étendues avec les conceptions de Comte dans ce domaine naturel et terrestre. De plus, ce mot de « consécrations », parce qu'il n'implique pas nécessairement une idée de rite, et se peut restreindre à une acception toute psychologique, ramène les conceptions de Comte dans ce plan humain et naturel qui est celui de leur véritable puissance. Comte imaginait, au seuil de chacune des phases normales de la vie de l'homme, une cérémonie où eussent été formulées et symbolisées les obligations spéciales que l'individu allait y contracter vis-à-vis de la

société et de l'humanité. Léon de Montesquiou laisse complètement de côté la cérémonie et les symboles pour s'en tenir à la substance du discours qu'un posiviste eût pu prononcer à cette occasion. Simple artifice, nous dit-il, pour exprimer d'une manière plus frappante la philosophie morale d'Auguste Comte, sa pensée sur la discipline de l'enfance, de la jeunesse, du mariage, de la famille, de l'activité professionnelle, de l'âge mur, de la vieillesse et du souvenir envers les morts.

*
* *

Parmi les grands problèmes sur le sujet desquels le génie de moraliste d'Auguste Comte nous fournit quelque direction noble et pure, il en est un particulièrement difficile et agité aujourd'hui, qui me paraît avoir reçu de lui la plus apaisante et la plus féconde solution. Je veux parler de la vive bataille qui se livre de tous les côtés, sur tous les terrains entre « intellectualistes » et « antiintellectualistes ».

Appartient-il aux seules recherches de l'intelligence, à la seule activité de la raison, de nous mettre en possession du vrai ? Il semble qu'on ne le puisse concevoir autrement. Le cœur sent, se meut, s'agite, vit ; il ne raisonne pas, il ne

pense pas. Sans doute ; mais l'intelligence est une faculté bien faible, une action bien froide, comparée à la puissance et à la chaleur du sentiment. Pourquoi les intuitions du sentiment ne pénétreraient-elles pas, à leur manière, dans l'essence de la réalité et n'y pénétreraient-elles pas dès lors à un degré beaucoup plus profond que l'intelligence ? Ainsi disputent les rationalistes, avec les philosophes du sentiment, de « l'action » , *pragmatistes* ou de quelque nom qu'ils se nomment.

Selon Comte, comme selon Descartes, il n'est de connaissance que par les idées claires. Et c'est l'intelligence, non le cœur, qui peut produire de telles idées. Une connaissance qui ne serait ni rationnelle ni claire, est un monstre. Les opérations de l'expérience et de la raison sont les ouvrières exclusives du savoir. Voilà la vérité, mais la moitié seulement de la vérité. Il faut ajouter que ces ouvrières ne travaillent légitimement et ne peuvent d'ailleurs travailler avec fruit qu'au service et sous l'inspiration de l'amour. Si la science et la philosophie s'appliquent à extraire de la confuse forêt des apparences les éléments d'une conception lucide et ordonnée du monde, le besoin même de contempler la clarté et l'ordre, d'atteindre à la synthèse logique et harmonieuse, n'est pas dans le fond

un besoin intellectuel, puisque par elle-même l'intelligence travaille aussi allégrement à nier, à miner et faire des ruines. C'est un besoin du sentiment, du sentiment non primitif et sauvage, mais cultivé, civilisé, épuré, besoin qui touche de très près à celui de bien vivre et n'en est sans doute que le plus large épanouissement. Il n'appartient pas au cœur lui-même de se donner l'objet de son vœu le plus élevé : la connaissance claire, mère de l'action sage, souverain adjuvant de la vie. C'est bien l'affaire de l'intelligence. Mais d'autre part, un esprit agile, souple, égal à tout, s'il est joint à une sensibilité anarchique, désorientée, chétive, ne sera jamais créateur, n'accroîtra pas d'un pouce l'actif de la science humaine. Dans les sciences aussi bien que dans les beaux-arts, toute la différence d'un génie à une intelligence est dans la puissance et la noblesse de la sensibilité.

Qu'Auguste Comte eût horreur de la philosophie du sentiment, qu'il n'érigeât aucunement l'intuition ou l'imagination en arbitres de la vérité, cela s'accorde bien à l'idée que l'on a communément de lui. On connaît moins sa haine pour la stérilité, le vide, la vaine ingéniosité de l'activité intellectuelle qu'accompagne la sécheresse ou l'insuffisance du sentiment.

∴

Un exemple tout contemporain nous permettra de préciser cette application à la fois morale et scientifique du positivisme. Je veux parler des savantes et inutiles (inutiles, de son propre aveu) entreprises d'Henri Poincaré contre la tradition de la Physique moderne. Je ne me donnerai pas le ridicule de la moindre allusion aux travaux mathématiques du célèbre professeur. Les travaux très connus que je vise sont d'un autre ordre, écrits non en symboles algébriques, mais dans la langue de tout le monde. Henri Poincaré y dessine, y développe, y pousse à fond une attaque contre les conceptions fondamentales et traditionnelles de mécanique qui servent de cadre et de base au moderne système du monde, (principe d'inertie — égalité de l'action et de la réaction — conservation de l'énergie) pour déclarer finalement que cette attaque est sans fruit aucun. Il les infirme et puis il conclut qu'on ne peut s'en passer. Il démontre : 1° que ces conceptions mathématico-expérimentales élaborées par les Képler, les Copernic, les Galilée, les Newton, confirmées par l'aisance avec laquelle toutes les grandes découvertes de l'expérience ultérieure ont pu en fin de compte

se ranger sous leur loi, sont, non des *vérités* mais des *conventions*, telles qu'on peut en substituer plausiblement vingt autres qui cadreraient aussi avec l'ensemble des faits ; 2° mais qu'elles sont d'ailleurs pratiquement, entre ces vingt ou cent conventions combinables, les seules *commodes*, et, à ce titre, résistent et résisteront à toute épreuve.

Qu'est-ce que cette « commodité », demanderai-je, sinon la vérité elle-même ? Ne sentez-vous pas quelque chose de faux, non théoriquement, mais moralement, si j'ose dire, dans cette prétention de faire jauger et comme dédaigner à l'esprit humain les positions qui sont celles d'où il a remporté toutes ses victoires sur l'inconnu et hors desquelles on convient qu'il ne peut rien créer ? Pour que M. Poincaré se livre à ce travail de critique hyperbolique, de critique-gageure sur les fondements de la mécanique classique, encore faut-il qu'il ait trouvé ces fondements devant lui, sous sa main, tout élaborés et organisés. Il refait hypothétiquement, par jeu, la tapisserie de la science sur un canevas où son esprit de combinaison supprime une maille sur deux ou bien met deux mailles au lieu d'une et il montre que tous les fils se placent. Encore cette opération suppose-t-elle un canevas réel, naturel, préalablement donné et

tissé, qui en demeure, à quelque point qu'il raffine ses hypothétiques artifices, l'objet détourné. Précisons par un exemple emprunté à la géométrie.

Henri Poincaré a beaucoup disserté, je ne dis pas en mathématicien (cela n'est pas mon affaire), mais en philosophe, sur les géométries qu'on appelle *non euclidiennes*, géométries imaginaires qui traitent, non, comme la géométrie d'Euclide, de l'espace à *trois* dimensions, mais d'un espace à *deux* dimensions seulement, ou bien à quatre, à cinq, à *n* dimensions. Il est, paraît-il, établi qu'on peut sur les propriétés de ces espaces fictifs émettre et démontrer autant de propositions et de théorèmes qu'il y en a dans la géométrie ordinaire concernant l'espace réel, l'espace normal, à trois dimensions. Seulement on n'y peut rien représenter absolument que par équations, par symboles algébriques, c'est-à-dire qu'on n'y peut rien représenter du tout, rien représenter aux yeux (bien qu'il s'agisse d'espace !), on n'y peut faire de figures. Poincaré en conclut que la géométrie euclidienne, celle que nous avons apprise, est seulement la plus *commode*, mais qu'elle n'a pas le privilège de la vérité, qu'il y en a mille autres de possibles, donc d'aussi *vraies*. Je crois, pour ma part, que la géométrie avec figures est la géométrie vraie et, encore une

fois, que les autres n'existent que comme symboles ou projections de celle-là, qui porte tout. (Il est vrai que Poincaré dit quelque part qu'en y consacrant toute sa vie, on arriverait sans doute aisément à se représenter la quatrième dimension. Mais Poincaré ne pense-t-il pas aussi que cette vie-là s'achèverait à Sainte-Anne ?)

Qu'on m'excuse d'être entré dans ces matières un peu abstraites. Sinon ces jeux, du moins la prise au sérieux de ces jeux, la prétention de tirer de leur réussite des conclusions philosophiques, tout cela n'offense-t-il pas une certaine morale de la science et de la philosophie ? Cette morale, Auguste Comte me semble la définir très bien par ce qu'il dit de très profond, lui, homme de science, sur les légitimes rapports de l'intelligence et du sentiment, en d'autres termes, de la connaissance et de la vie.

*
* *

Les « consécrations positivistes de la vie humaine » se rapportent, comme je l'ai dit, aux diverses phases normales de la vie de l'homme, depuis l'éducation jusqu'à la vieillesse. Nous trouverons donc ici l'essentiel et le plus pratique, le plus éprouvé de la philosophie morale

d'Auguste Comte. Et ce n'est point un mal que Léon de Montesquiou, dans cet exposé fidèle et aux lignes pures, n'ait pu s'empêcher d'y faire passer quelque chose de son propre sentiment.

CHATEAUBRIAND

I

CHATEAUBRIAND D'APRÈS SA FEMME

La plume fastueuse de Chateaubriand a entouré d'une poétique auréole le nom de quelques femmes qui, comme il disait, « traversèrent sa vie » : Mme de Beaumont, Mme de Duras, Mme de Custine, Hortense Allart, Charlotte Yves. Il en est une à laquelle il n'a pas accordé le même honneur : la sienne. Il est vrai qu'elle ne « traversa » pas sa vie, mais se contenta de s'y associer, obstinément, fidèlement, pendant que d'autres la traversaient. Il est vrai aussi qu'il n'a pas refusé à cette fidélité dévouée la récompense d'un témoignage public, dont les termes sont pleins de nuances. « Je dois une tendre et éternelle reconnaissance à ma femme, dont l'at-

tachement a été aussi *touchant* que profond et sincère. » En bon français, « touchant » se dit d'une chose dont nous ne sommes pas touchés mais dont de moins difficiles que nous pourraient l'être. Chateaubriand avait le regret de ne pas compter Mme Chateaubriand au nombre de ses amours. En revanche, il la plaçait au-dessus de ses fantaisies, ou du moins il lui savait gré d'en compenser l'effet dans le tableau de son existence qu'elle avait faite, disait-il, « plus grave, plus noble, plus honorable ».

Pour un homme à qui les succès étaient aussi faciles, je ne dirai pas qu'à don Juan, mais qu'à Jupiter, qui voyait les plus belles colombes se prendre sans exception au miroir de sa gloire et d'une mélancolie portée à merveille, qui se complaisait infiniment à ce jeu, il eût été fort commode d'être marié à une brebis. Mme de Chateaubriand n'était pas, tant s'en faut, une brebis. Et, cependant, elle ne fut pas incommode. Elle mit sa fierté à ne pas l'être, sans vouloir le moins du monde faire figure de délaissée. Bretonne passionnée et tenace, très intelligente, avec un fond d'âpre malice corrigée par une vive droiture, elle aima énergiquement son mari et elle souffrit, mais sans donner à personne l'avantage d'en être témoin. Pour être aimée de René, il ne lui manquait pas seulement la beauté, mais plus encore

le je ne sais quoi. Avec beaucoup de tendresse à offrir, elle n'avait rien de languide, ni d'harmonieux. Chaude et vibrante de sentiment, très fine d'esprit, elle était assez aride d'imagination. L'amour malheureux, la jeunesse refoulée, l'habitude de la douleur lui formèrent un côté rude ; mais ce ne fut pas à Chateaubriand qu'elle le fit sentir. Elle embrassa à fond ses intérêts, ses ambitions et ses ressentiments. Pour elle, il eut toujours raison, contre tout et contre tous. Ce fut, non contre lui, mais contre ses ennemis et ses rivaux politiques (de rivaux littéraires, il n'en avait pas), contre tout ce qui, hommes ou choses, se plaçait en travers de sa route, qu'elle exerça sa langue acérée, mordante, redoutable d'honnête femme, forte de sa pureté de cœur. Elle avait dans le maintien, dans la voix cette extrême douceur à laquelle il ne faut pas se frotter. On l'appelait « la chatte ». Elle donna une grande part de sa vie à des œuvres de religion et de charité. Elle fonda pour les prêtres infirmes et sans ressources une maison de refuge, l'infirmerie Marie-Thérèse, qui existe encore. Devenue ainsi comme une supérieure laïque de congrégation, Mme de Chateaubriand appliquait un jugement sans indulgence à certaines congrégations qu'elle trouvait, à tort ou à raison, trop attachées aux biens de ce monde. Les Dames

du Sacré-Cœur passent sous sa plume un terrible quart d'heure.

Mme de Chateaubriand a laissé des « cahiers », dont quelques fragments seulement avaient vu le jour. M. Ladreit de Lacharrière en a donné, à la librairie Émile-Paul, la publication intégrale, accompagnée de renseignements abondants et d'une excellente érudition. Ces cahiers se composent principalement de notes préparées pour Chateaubriand en vue des *Mémoires d'outre-tombe*. On y trouve bien des anecdotes et des portraits fort piquants. Tout en écrivant fort bien, Mme de Chateaubriand a, comme on pense, infiniment moins de style que son mari ; mais elle a parfois plus de sel et plus de naturel toujours. Au point de vue historique, ce volume intéressera surtout en ce qu'il jette sur le rôle politique de Chateaubriand, pendant la Restauration, un jour assez cru.

∴

A en croire l'éditeur de Mme de Chateaubriand, il faudrait attribuer à des scrupules royalistes le long retard apporté à la publication complète de ses papiers. Ceux qui les détenaient se refusaient à laisser voir les défauts des hommes de la Restauration, tels qu'ils se trouvent dé-

peints chez Mme de Chateaubriand, parce que, à ce que disait l'un d'eux, ces défauts ayant été livrés à la publicité, « il ne fût plus resté aux fils et aux petit-fils des royalistes que d'aller pieds nus, un cierge à la main, faire amende honorable auprès des citoyens Grévy, Ferry, Brisson, Freycinet, Constans, Floquet, Clémenceau, etc. ». A ces scrupules, M. de La Charrière ne trouve à opposer que les droits imprescriptibles de l'histoire. C'est évidemment que, selon lui, l'intérêt bien entendu de la cause royaliste devait les conseiller, en effet. Voilà une opinion que nous nous permettrons de trouver légère. Hé quoi ! les cahiers de Mme de Chateaubriand apportent-ils aux royalistes des révélations tellement accablantes sur le compte de la Restauration qu'il ne leur reste plus, les ayant lus, qu'à faire pénitence et à devenir républicains ? Nous y voyons, par exemple, le plus long et le plus important des ministères de la Restauration, le ministère Villèle (1821-1826), exécuté en quelques formules du genre des suivantes : « M. de Villèle n'a fait que des sottises... M. de Villèle avait rarement un avis qui eût le sens commun... Quels sont les apologistes du ministère Villèle ? Des hommes réprouvés par tout ce qui est honnête en France. » Mais allons-nous, sur de tels propos, nous voiler la face et nous écrier : « Quel

dommage que le monde ait appris cela ! » Je sais bien que Mme de Chateaubriand emprunte l'autorité de Chateaubriand dont elle est l'écho. Mais quelle autorité convient-il d'accorder aux jugements de Chateaubriand sur la politique et les gouvernements de la Restauration ? La plus grande partie de ce qu'il a écrit à ce sujet n'est que le manifeste de ses humeurs, de ses colères, de ses amertumes, de ses déceptions, de ses ressentiments, de ses goûts et de ses dégoûts personnels, pas autre chose ; manifeste éloquent, cadencé et coloré à miracle, dont la forme donne, je le veux bien, une sorte de grand air à ce fond exigu dans son âpreté, mais dont le fond est bien, est presque uniquement celui que je dis : la politique de la Restauration jugée d'après ses rapports à la personne de M. de Chateaubriand, qui fut une personne très particulièrement incommode, et non pas sur ses résultats quant au bien public et à l'intérêt national.

Au fond, les cahiers de Mme de Chateaubriand ne disent pas plus de mal des hommes et des choses de la Restauration (c'eût été difficile) que les *Mémoires d'outre-tombe*. Seulement, ils le disent d'une manière plus sommaire et plus violente. Nous avons ici Chateaubriand au naturel, le premier jet des fureurs de cet insatiable. C'est tout à fait le même dénigrement.

Mais, dans les *Mémoires*, ce dénigrement prend une allure olympienne et somptueuse. Le thème éternel de Mme de Chateaubriand, c'est l'ingratitude de la monarchie, l'ingratitude des Bourbons pour leurs serviteurs demeurés fidèles dans l'infortune. Mais elle ne nomme, en dehors de son mari, aucune de ces victimes, et cette vague doléance générale n'est qu'un voile trop transparent, jeté avec une maladresse de femme en colère sur la vivacité du grief individuel. « Les Bourbons n'ont aimé que ceux qui avaient quelque chose à se reprocher... les Bourbons aiment mieux avoir à pardonner la trahison qu'à récompenser la fidélité..., les Bourbons ont toujours eu un fond de tendresse inexprimable pour les traîtres.... » Toutes phrases qui ne sont visiblement que des traductions endiablées de la suivante : « Les Bourbons n'ont pas récompensé M. de Chateaubriand. » Ils ne l'ont pas récompensé! Membre du Conseil privé du roi à Gand, ambassadeur en Suède, à Berlin, à Rome, à Londres, ministre des Affaires étrangères, telles sont les modestes places qu'entre 1814 et 1830 M. de Chateaubriand occupa. Que lui fallait-il donc? Tout ou rien. Il s'étonna que la première pensée de Louis XVIII rentrant en France n'eût pas été de le nommer premier ministre, c'est-à-dire de faire de la royauté le pié-

destal de M. de Chateaubriand. Il concluait un peu impétueusement de son importance littéraire à son importance politique. Celle-ci eût pu s'accroître et devenir peut-être la première, avec le temps et les services, si le caractère, si l'incroyable excès de personnalité, si la frénésie de mécontentement, si le démon toujours vivant et présent de René ne lui eussent ôté la modération indispensable pour exercer et montrer à sa place et à son rang son aptitude d'ailleurs réelle aux affaires. Mais, en 1814, en 1815, son importance, son utilité politique ne souffrait aucune espèce de comparaison avec celle d'un Talleyrand ou d'un Richelieu. Du point de vue royal, du point de vue de l'État, qu'il ne faut pas confondre avec celui de l'esthétique littéraire, il lui restait les plus hauts grades à gagner. Il en vint à les avoir d'ailleurs d'une autre manière : en encombrant.

Trait admirable ! la royaliste Mme de Chateaubriand, dure jusqu'à l'atrocité pour les Bourbons, n'a pour Napoléon que des sourires. En ceci encore elle reflète le sentiment de son mari. Sous l'Empire, Chateaubriand, retiré sous la tente, ne voulant rien du pouvoir, couronné de gloire et jouissant assez tranquillement de la société, ne se sentait subordonné à rien, ni à personne, il n'avait que le ciel au-dessus de sa

tête. Il pouvait penser et dire : Napoléon et moi. De cela, il a toujours gardé un fond de reconnaissance et de tendresse à l'empereur. Sous les rois, cet épanouissement n'était plus possible à un royaliste. Pour être quelque chose, il fallait servir, entrer dans la hiérarchie, donc être limité. Voilà ce que Chateaubriand n'a jamais pardonné à la monarchie. Il est vrai qu'en 1830, la monarchie légitime étant par terre et le roi en exil, il recommença à prodiguer sa fidélité. Durant la Restauration, il n'est pas exagéré de dire que sa conduite fut une trahison raffinée. En 1816, il sait parfaitement quel tort terrible les prétentions et les rêveries des *ultras* font à la monarchie. Mais comme l'opposition des ultras est à ce moment la plus active et la plus virulente, il se met avec les ultras. En 1824, après sa sortie forcée du ministère Villèle, ce sont les libéraux extrêmes, les bonapartistes, les révolutionnaires qui sont dangereux. Il se jette à leur tête, ne se solidarisant pas, dit-il, avec leurs doctrines, mais voulant être avec les hommes généreux et loyaux contre un gouvernement bas et perfide. Il devient l'idole de la gauche. Les étudiants républicains le portent en triomphe dans la rue. « Tous les aspirants et tous les mécontents accouraient chez lui », écrit sa femme, sans s'apercevoir de ce que ce

mot a d'accablant pour celui qui s'est posé en chevalier et en barde du loyalisme monarchique. Quand on observe l'attitude de Chateaubriand sous la Restauration, dit Thureau-Dangin, « on recueille cette impression que Chateaubriand donne toujours raison à l'opposition, tout en n'en étant pas (1) ». Qu'ajouter à cette sentence du profond et modéré historien ?

II

CHATEAUBRIAND ET JULES LEMAITRE

Le *Chateaubriand* de Jules Lemaître a paru en librairie et je viens de relire d'un trait la suite de ces dix conférences que j'avais, comme tout le monde, connues une à une. J'aurais pu m'en dispenser, car toutes les nuances de ce portrait me restaient dans le souvenir.

C'est la grande vertu de l'art de Lemaître que de graver durablement dans notre esprit jusqu'au dernier détail de sa pensée et de ses peintures. Elle est due à cette diction d'une pureté et d'une lucidité inimitables, toujours exquise et

(1) *Le Parti libéral sous la Restauration.*

cependant toujours franche, directe et (dans le sens où on le prenait autrefois) naïve, à cette sûreté sans effort dans le choix et le rapprochement des traits les plus justes et les plus précis, à ce coloris délicat dans la justesse, à ce don enfin de filtrer les sujets les plus pleins sans rien laisser échapper de leur substance. Ces qualités admirables, que la foule ressent lorsque Lemaître réussit, par la perfection même de son style, de son français, à faire pénétrer dans les parties les moins préparées d'un immense auditoire la lumière d'une doctrine politique, sont celles dont on ne se lasse point. Il y a de grands, de très grands écrivains dont la puissance de prise et d'action se paie par une certaine fatigue. Il en est d'autres qui ne fatiguent jamais. Ce sont deux races différentes. On aurait tort de croire que, pour être plus légère d'allure et de mouvement, la seconde soit plus légère de fond. Celle-ci est la race de Sainte-Beuve (seconde manière), d'Anatole France, de Jules Lemaître. J'ai donc commencé la lecture de ce volume sans l'intention d'aller jusqu'au bout, puisque je le connaissais déjà. Et je suis allé jusqu'au bout avec délices.

Mon plaisir n'a sûrement pas été diminué par le fait que le portrait tracé par Lemaître de ce modèle illustre entre les illustres, ainsi que ses

jugements sur cette œuvre, ce caractère, cette vie, m'ont semblé très vrais. Ce n'a pas été, on le sait, l'avis de tout le monde. Quand je dis qu'on le sait, je veux dire qu'on le sait à Paris. Pour qu'on ne l'ignorât point dans les provinces, il faudrait que ce murmure violent de certains salons, de certains bureaux de rédaction, de certains milieux, eût abouti à une censure écrite, à une explication de griefs, mieux encore, à la composition d'un autre portrait qui se fût fait reconnaître, en opposition avec celui de Lemaître, pour le véridique. Cela viendra peut-être. Mais on peut avertir l'audacieux qui s'en chargera de la difficulté de sa tâche. Qu'est-ce qui est reproché à Lemaître? Des duretés, de la malveillance, du dénigrement. Il faut bien dire qu'il n'a pas plus mal traité Chateaubriand que ne l'avaient fait Sainte-Beuve, Lamartine, Louis Veuillot, Charles Maurras, et, m'assure-t-on, Balzac, qui l'aurait peint quelque part (je ne sais où c'est) sous un nom de roman. Je crois même qu'il l'a sensiblement mieux traité. Ce sont là des autorités qui s'ajoutent à la sienne, pour autant qu'il a été sévère. Quelles sont celles qu'on y oppose et qui ont parlé de Chateaubriand de façon à satisfaire ces admirateurs ou peut-être ces fétichistes blessés? Où faut-il chercher l'expression de leur concep-

tion, de leur thèse sur Chateaubriand ? Nous attendons de le savoir pour la discuter. Qu'ils y prennent garde : quelques protestations emphatiques, mais sans raisons, quelques cris de foi non motivés, demeurent sans crédit contre des jugements conclus d'une analyse savante, profonde, minutieuse et souple à merveille. La vérité, c'est que les libertés et la franchise de Lemaître n'ont pas tant froissé une conviction qu'une religion assez aveugle et étourdie et qu'on sent d'ailleurs médiocrement informée sur son dieu.

Lemaître a été dur, il est vrai. Mais il n'a pas été que dur. Sur le caractère de Chateaubriand, ce qu'il a énoncé de plus rigoureux tient sans doute dans ces mots : « Si vous croyez que je ne l'aime pas tel qu'il est, combien vous vous trompez !... Mais que voulez-vous ? On n'a pas le besoin absolu de respecter ceux qu'on aime, ou si vous voulez, on n'aime pas ceux-là seulement qu'on respecte. » Le respect ne se trouve donc point parmi les sentiments que la personnalité de Chateaubriand inspire au critique. Mais d'autre part, il lui reconnaît « l'âme haute..., l'âme noble », la fierté de l'honneur. Il est impossible, quand on a un jugement normal, d'avoir vraiment fréquenté Chateaubriand, et de le caractériser d'une manière sensiblement

différente, de ne pas donner sur sa nature morale ces deux notes qui ne se contredisent point, mais dont chacune modifie et fixe la portée de l'autre. Ses amis les plus dévoués, Fontanes, le tendre et subtil Joubert (de qui Lemaître nous donne un ravissant *crayon*), l'appréciaient ainsi. Ils l'adoraient, mais ne le prenaient pas tout à fait au sérieux. Ils étaient séduits et lui prodiguaient les louanges, les caresses, mais toujours avec une réserve d'indulgence et d'ironie. Ils l'aimaient tel qu'il était, mais ils le voyaient tel qu'il était. Encore ceux-là ne l'ont-ils connu, ou au moins pratiqué, que comme écrivain et dans les rapports de l'amitié privée où il montrait, avec une sublime ingénuité d'égoïsme, une facilité aimable et endiablée. Mais ceux qui l'ont vu aux affaires, qui ont eu à partager avec lui les responsabilités publiques, l'ont unanimement trouvé insupportable. Il les a tous excédés.

Quoi d'étonnant? Si les rôles publics que Chateaubriand a voulu jouer n'étaient pas au-dessus de son intelligence, il y avait contraste absolu entre leur nature et sa nature. Dans les hautes charges politiques que son ambition a obtenues et dans celles plus hautes qu'elle a désirées vainement, ce qui l'intéressait ou l'eût intéressé par-dessus tout, c'est de s'y voir. Il

n'ambitionnait pas le pouvoir comme ceux qui ont ou croient avoir une conception de bien public à réaliser; il ne l'ambitionnait même pas pour lui-même, mais pour son faste et afin de mesurer à sa personnalité le plus haut piédestal de l'homme, afin, dirai-je, de faire tomber de la plus grande élévation possible la sentence orgueilleuse de René sur la vanité, l'ennui et l'insignifiance de tout. Bref, c'était un incurable acteur, le plus étonnant acteur, si l'on veut, qui ait jamais vécu, naïvement passionné pour sa propre comédie et y portant un art digne de fasciner, plein d'ailleurs de pétulance et de saillie, capable (ce qui est, après tout, sympathique) de lever le masque, quand cela lui chantait, et de s'amuser le premier de la part du Gascon dans ses gestes et dans ses dires. Les paroles aussi fortes et énormes en leur genre que celles de Rousseau se proclamant infatigablement le meilleur des mortels que Dieu ait jamais créés, abondent sous la plume de Chateaubriand.

Sur l'œuvre littéraire, voici quelque chose d'assez plaisant. Il y avait jusqu'ici une opinion assez généralement acceptée : c'est qu'à part les *Mémoires d'outre-tombe* toujours très lus et tenus à bon droit pour une des merveilles de notre littérature, à part *René* et *Atala*, ces deux do-

cuments par excellence sur l'âme du romantisme, ces deux dates capitales de l'histoire des lettres, les livres de Chateaubriand étaient caducs et devenus ennuyeux. Qui lisait *les Natchez* et *le Dernier des Abencérages?* Qui lisait *les Martyrs* et même *le Génie du Christianisme?* Le discrédit de fait de ces deux derniers ouvrages était excessif. L'un et l'autre — si on les compare au dessein avoué de l'auteur: une épopée chrétienne, une apologie du christianisme — sont manqués. Mais ils sont pleins de beautés, de beautés à la Chateaubriand. Lemaître les a relevées. Aussi peu dupe que qui que ce soit de la fantaisie (Renan disait : des pantalonnades) de cette théologie et de cette apologétique, convenant que « *le Génie du Christianisme* a introduit jusque dans la chaire chrétienne le ton romantique, le ton dégagé, le ton artiste, et d'autres mauvais tons », il conclut néanmoins que « tout cela est noyé dans le grand et durable bienfait du livre ». On pourrait trouver la sentence un peu favorable.

Sur *les Martyrs*, quelques mots très précieux indiquent la vraie perspective où il faut se placer pour voir toutes les parties de beauté et de charme se lever et se dégager de tout ce qui est fatras, artifice compassé et placage.

Il y a, dans *les Martyrs*, le combat des Francs, et il y a Velléda. Il y a Chateaubriand lui-même *et la plus rare fleur de son sang*. Chactas, René, *Eudore*, c'est lui. Atala, Amélie, *Velléda*, c'est elle. Il ne s'intéresse violemment — et assez pour leur donner la vie par des mots — qu'aux images de son propre cœur ou des cœurs qu'il a troublés. Velléda vit, parce qu'elle est sa grande aventure passionnelle; Cymodocée vit, parce qu'elle est son paganisme, habillé en vierge. Les autres sont des ombres...

Comme c'est juste ! Souvenez-vous du récit d'Eudore et de cette page où il raconte sa vie de jeunesse à Naples. C'est un enchantement, cela respire la volupté avec tous ses parfums, toutes ses langueurs, ses images et ses musiques. Eudore voudrait recommander à l'assemblée qui l'écoute le plaisir et des conseils épicuriens fondés sur la brièveté de la vie, qu'il ne parlerait pas autrement. Pourtant, il s'adresse à une assemblée chrétienne, il la veut édifier par le récit de son repentir et de sa conversion et il le devrait faire avec une éloquence d'autant plus mâle et haute qu'il est officier romain. Si l'on se préoccupe de la vérité des caractères et de la convenance des situations (qui sont tout de même des règles de l'art et dont l'observation peut seule soutenir la force et l'intérêt d'une longue composition), si l'on se place, dis-je, à

ce point de vue d'un goût supérieur et ferme, on condamnera le ton et l'inspiration de ce morceau. Mais si l'on oublie l'enseigne de l'*épopée chrétienne*, pour ne penser qu'à René, si l'on détache le morceau et qu'on l'intitule mentalement : *les Plaisirs et la mélancolie d'un jeune poète à Naples*, le charme en est unique. L'apologiste forcé s'est oublié, grâce à Dieu, pour redevenir l'Anacréon qu'il est. Mais Anacréon, même grandiosement orchestré, cela ne fait ni Dante, ni Milton, ni Pierre Corneille.

Il ne dépendait pas plus de Lemaître de faire dix conférences égales en beauté à celle qui concerne les *Mémoires d'Outre-Tombe* qu'il ne dépend du marin d'avoir toujours un vent puissant dans les voiles. Cette conférence est un de ses chefs-d'œuvre.

Comme vue d'ensemble sur l'art et la poésie de Chateaubriand, que nous propose-t-il ? Il faudrait recueillir là-dessus vingt sentences pleines de sens, de poids et de largeur dans la fermeté. Je les résumerai bien pauvrement en disant à peu près ceci. Si les mots de *naturel*, de *pathétique*, d'*humain*, de *vrai*, sont ceux qui reviennent le plus dans les louanges que nous donnons à Homère, à Sophocle, Virgile ou Racine, pas une fois on ne sera tenté de les appliquer à Chateaubriand. Sauf quand il chante la

mélancolie et la volupté (où il mêle d'ailleurs une sorte de rage dévorante qui est dans la nature, mais à titre de perversité et d'exception), il n'est jamais dans la nature. Il pense, compose, voit et peint sur une sorte de théâtre fastueux et à la lumière, non du jour, mais de la rampe. Cette lumière est d'ailleurs prodigieuse et inouïe d'effets. Réserve faite de tout ce qui se peut et doit dire de cette base d'artifice, il est impossible de faire plus jouir des formes, des sons et des images par le moyen des mots et des phrases que ne l'a fait Chateaubriand. C'est bien dans le même sens que Jean Moréas prononçait : « Chateaubriand fait du plaqué avec génie. » Mais les raccourcis de ce genre, si forts soient-ils (et celui-ci l'est), emportent trop le morceau. Les nuances et les retouches de Lemaître permettent mieux la justice. En outre, il faut réellement excepter, comme lui, de cette appréciation générale, les *Mémoires d'outre-tombe* où Chateaubriand, parlant de ce qu'il a vu de ses yeux (et quels spectacles ne lui ont pas été donnés !) a souvent la substance d'un historien et d'un moraliste de la suite de Tacite et de Saint-Simon, plein d'énergie et de la plus forte prise sur le sujet.

N'en déplaise aux divinisateurs en bloc, il faut analyser, distinguer, définir. On ne trou-

vera pas le dieu, mais très souvent un prestigieux démon. Que ces piétés peu éclairées, plus ou moins inspirées de la tradition confite des pensionnats, ne s'en prennent pas à Lemaître, mais à la critique, — à la vraie.

STENDHAL

LA VIE DE HENRI BRULARD

Nous les avons reçus avec délices, les deux premiers volumes de cette belle édition complète de Stendhal — belle par la valeur littéraire et par la présentation matérielle — qu'entreprend aujourd'hui la librairie Champion.

Ces deux volumes contiennent la *Vie de Henri Brulard*, c'est-à-dire la vie de Beyle lui-même publiée pour la première fois intégralement. Le bon Striensky, qui a tant fait pour la gloire de cet auteur et qui a trouvé dans son labeur son propre renom, avait dans sa publication du même ouvrage, et pour des motifs que j'ignore, supprimé environ deux cents pages du manuscrit, un peu arrangé le reste. Il avait eu tort. Le principe de l'intégralité des textes est, littérairement parlant, indiscutable. C'est ce qu'a com-

pris M. Édouard Champion, qui a imprimé d'après le manuscrit de la Bibliothèque de Grenoble et éclairci d'autant de notes explicatives que l'on en peut souhaiter cette première autobiographie de la jeunesse de Beyle, dont le récit va de sa naissance à sa vingt-cinquième année, avec pas mal de lacunes et aussi pas mal d'incursions au delà de cette période. C'est à l'âge de cinquante-trois ans, à Civita-Vecchia où il était, comme on sait, consul de France, et à Rome, où il résidait le plus possible, que Stendhal rédigea ses souvenirs.

Pourquoi ce récit est-il passionnant et plein de charme? La vie de Stendhal n'a, pour cette époque d'événements extraordinaires, rien d'extraordinaire. Né en 1783, issu d'une famille d'excellente bourgeoisie de Grenoble qui fût bientôt parvenue à la noblesse si l'ancien régime eût duré, s'entendant mal avec son père qu'il trouve mesquin et intéressé et qui n'a eu, me semble-t-il, que le tort de n'être aucunement poète, adorant sa mère qu'il perd à huit ans et son grand-père le docteur Gagnon, homme très cultivé, qui a passé trois jours à Ferney chez Voltaire, qui se complaît dans ce souvenir et qu'il ne cesse de comparer pour le caractère et l'esprit à Fontenelle, instruit par des précepteurs privés, puis à l'École centrale de Grenoble (les

Écoles centrales furent les premiers établissements d'instruction publique élevés sur les ruines des établissements de la monarchie), Henry Beyle, vers seize ans, n'a qu'une idée : quitter sa ville, vivre à Paris. Qu'est-ce qui l'y attire? Le plus romanesque rêve de gloire et d'amour. Il veut « composer des comédies comme Molière » et être aimé; il pense trouver à Paris ce qui ne se trouve pas à Grenoble, des femmes pleines de sentiment et d'imagination. Il cherche les jardins d'Armide. Et pour y arriver, il prend le chemin... des mathématiques. Il explique lui-même ce plan : s'il devient fort en algèbre, on l'enverra concourir pour l'École polytechnique. Il y mord admirablement et s'embarque. Mais une fois dans la place, adieu le concours et l'École! Sa famille ne manque pas d'argent; il ne lui en faut pas beaucoup, car il est, comme il le sera toujours, sans vanité; il flâne. Paris le déçoit affreusement, parce qu'un pays « sans montagnes » serre le cœur du jeune Dauphinois, parce qu'il rencontre ici aussi une humanité toute possédée et rendue lâche par les calculs de la gloriole, de l'intrigue et de l'argent et toujours prête à se contenter, en fait de sentiments supérieurs, de phraséologies insincères. Il a reçu l'hospitalité chez son cousin Daru, le grand Daru, intendant général des armées,

qui finit par le faire entrer dans les bureaux de la Guerre. C'est là que, à l'exception de deux à trois années de service militaire proprement dit, il fera sa carrière jusqu'en 1814, successivement employé en Italie, en Prusse, en Russie, en Autriche.

Il n'y a donc rien d'extraordinaire dans cette existence. Il n'y a que ceci : elle a été vécue par un poète passionné. De là les étincelles qui jaillissent de tous ses détails, le feu subtil et délicieusement coloré qui en enveloppe tout le récit. Un poète sans vanité, et c'est ce qui le distingue de Chateaubriand. Un poète sans amertume et sans révolte, et c'est ce qui le différencie de Rousseau. Parce qu'il est sans vanité, Beyle, en nous entretenant de sa vie et de ses sentiments, nous entretient des nôtres, nous surtout bourgeois français de quelque vieille province, dont l'enfance et la jeunesse ont reçu, en dépit d'un siècle écoulé et de plusieurs révolutions, tant d'empreintes morales semblables. — Et son égotisme ? va-t-on me dire, cet égotisme dont il a inventé le nom, et qu'il a professé par système, l'oubliez-vous ? — Il y a égotisme et égotisme. Il y a un égotisme qui n'est que l'exhibition publique du moi par lui-même. Tout différent, celui de Stendhal ne répond qu'à une méthode d'analyse morale et à une optique d'ar-

tiste. Où, mieux que dans le for intérieur, un esprit analytique observera-t-il à l'état pur et sincère, en le libérant de toutes les déformations conventionnelles et fausses dénominations, le mécanisme des sentiments humains ? Et d'autre part, la rare sensibilité de Beyle communique à tout ce qui a été l'objet de sa personnelle expérience un frémissement, une particularité de vie et de couleur qui en font pour son pinceau une matière privilégiée. Cela ne veut pas dire du tout que Beyle soit épris de Beyle, qu'il attache une solennité spéciale à ce qui lui est advenu, qu'il l'exalte ou le divinise au moindre degré, bref qu'il soit romantique. En identifiant *romantisme* et *littérature personnelle*, Brunetière a commis la plus nuisible des confusions.

Comme il est sans vanité, Beyle, avons-nous dit, est sans révolte. C'est très notable de la part du sentimental, du fol rêveur de bonheur et de beauté, du poète enivré enfin qu'il avoue avoir été dès son adolescence et être au fond demeuré toujours. « Ce qui marque ma différence avec les niais importants..., c'est que je n'ai jamais cru *que la société me dût la moindre chose*. Helvétius me sauva de cette énorme sottise. *La société paie les services qu'elle voit.* » Helvétius soit ! mais plus sûrement encore le fonds de sagesse et de modération dont l'ont impré-

gné sa bonne naissance et son éducation humaniste et catholique.

Contenu et réduit par ce bon sens et ces excellentes mœurs, épuré par le sel de l'esprit (il en eut terriblement), le romanesque foncier de Beyle ne pourra jamais rien gagner de trouble; son lyrisme natif, sa fantaisie profonde ne réclameront jamais d'autre droit que de lui faire plaisir et de répandre sur les réalités humaines de beaucoup plus vives couleurs qu'elles n'en ont pour les autres hommes; c'est un feu qui sait devoir brûler en vain et se dépenser uniquement en créations charmantes.

Sur ce fonds poétique de Stendhal, si particulier et plus facile à sentir qu'à définir, voici, dans la *Vie de Henri Brulard*, quelques formules expressives :

J'étais, dans les rues de Paris, un rêveur passionné, regardant le ciel et toujours sur le point d'être écrasé par un cabriolet. En un mot, *je n'étais point habile aux choses de la vie*... J'étais un être constamment, profondément ému et ne songeant jamais que dans de rares moments de colère à empêcher notre hôtesse de me voler trois sous sur les *falourdes*... Je voyais ce beau lac s'étendre sous mes yeux, le son de la cloche était une ravissante musique qui accompagnait mes idées en leur donnant une physionomie sublime. Là, ce me semble, a été

mon approche la plus voisine du *bonheur parfait*... Je crois voir que ce qui me défendait du mauvais goût d'admirer Delille, c'était cette doctrine intérieure fondée sur le vrai plaisir, plaisir profond, réfléchi, allant jusqu'au *bonheur*, que m'avaient donné Cervantes, Shakespeare, Corneille, Arioste, et une haine pour le puéril de Voltaire et de son école.

Il faudrait, symétriquement à ces passages, en extraire tout un ensemble d'autres où s'expriment la passion et la force *intellectuelles* de cet être de sentiment; ainsi, sa reconnaissance à Condillac, à Helvétius, à Tracy de lui avoir constitué une philosophie et une méthode générales, ou bien encore ses flétrissures contre le professeur de mathématiques qui lui enseigne les formules algébriques sans les raisonner, sa méditation pour comprendre comment *moins par moins donne plus*... Je signale particulièrement ces endroits à tels et tels littérateurs, mieux pourvus de gentillesses que de connaissances, et qui se croient, à trop peu de frais, disciples de Stendhal à cause de leur prédilection pour certains marivaudages psychologiques. Ils verront combien cet esprit si fin était robuste et carré de base et ce qu'il y avait de dessous solides dans ses finesses. Ils verront tout cela dans cette *Vie de Henri Brulard*, d'une étonnante richesse, et où nous saisissons Stendhal, si j'ose dire, par

les deux bouts du fil : l'idéologie (au sens condillacien d'analyse des idées, des états psychologiques) et le lyrisme, ces deux opposés se rencontrant et trouvant leur application commune dans la chasse de Stendhal contre *le faux dans les sentiments*.

Que de points j'aimerais toucher encore à propos de cette autobiographie, notamment celui de l'anticléricalisme de Stendhal qui nous paraît si incompréhensible aujourd'hui ! Mais cette belle publication va continuer, et l'occasion se retrouvera.

EUGÈNE FROMENTIN

Les *Lettres de jeunesse* de Fromentin, auront-elles ce qu'on nomme du succès ? C'est selon qu'on le prend. Fromentin est le moins populaire des écrivains célèbres. Mais, en revanche, c'est un de ceux dont la réputation regagne en durée ce qu'elle ne possède pas en étendue. Si Fromentin n'a jamais eu *le* public, il a toujours eu *un* public très fervent. Son fameux roman, *Dominique*, publié au temps des triomphes d'Octave Feuillet, n'eut en comparaison qu'un tirage ridicule. Mais, aujourd'hui, on ne lit plus guère Feuillet, et *Dominique* n'a pas cessé de moissonner sur chaque génération nouvelle son contingent choisi d'admirateurs et de fidèles. Les *Lettres de jeunesse* rencontreront la curiosité la plus empressée auprès de ces amis de *Dominique*. Ils les ouvriront avec l'espoir d'y trouver la clé du livre qui les séduit. *Dominique* n'étant

visiblement qu'une autobiographie romancée, on voudra savoir ce que furent, dans la réalité, l'aventure, les expériences, les erreurs, les fautes, les souffrances dont l'auteur ne nous a pas proposé seulement le récit et l'analyse, mais dont il a prétendu aussi, élevant ses pensées très haut au-dessus de sa propre histoire, exprimer la leçon morale et la philosophie.

Sans doute, les lettres qu'on nous donne ne vont que de la seizième à la vingt-huitième année de Fromentin. Mais c'est assez pour qu'elles nous apportent toutes les données de biographie intime que nous souhaitons. Car si le héros de *Dominique* nous est présenté dans le plein âge mûr, entre quarante et cinquante ans, il y a longtemps que, dans sa propre pensée et selon sa propre volonté, sa carrière est finie. Revenu des ambitions de sa jeunesse qui poursuivit à la fois, et un peu confusément, à l'en croire lui-même, la gloire politique, la gloire littéraire et l'amour, ayant reconnu, à ce qu'il dit, la disproportion des objets de son désir avec la puissance réelle de sa nature, il s'est retiré à la campagne, il s'est marié sans passion, il est maire de son village. Sensible à ce que tout le monde appellera dans les conditions de son existence nouvelle de solides éléments de bonheur, à la noblesse, au charme et à la fidélité de sa femme, à la belle

croissance de ses enfants, à la prospérité morale et matérielle de sa maison, il demeure bien plus profondément sensible encore à la sagesse de son renoncement et au mérite d'un homme qui a su se juger comme il l'a fait. Il y pense et quand il trouve un confident digne de l'entendre, il s'en explique sur un ton de fermeté satisfaite qui détonne un peu avec cet épanchement qui est en lui-même une faiblesse. On y soupçonne quelque affectation. Autant dire que du fond de sa retraite le regard intérieur de Dominique ne cesse guère de s'attacher aux mirages de ses jeunes années et que, pour ce vaincu, fier de la décision et de la lucidité avec laquelle il souscrit à sa défaite, la saveur, l'intérêt, la volupté de la vie s'attachent principalement, faute d'une impossible victoire, à cette défaite elle-même. Ce converti n'aime que son ancien péché. Je viens de relire, après quinze ans, ce livre qui fit jadis mes délices. J'ai trouvé la sagesse de Dominique bien amère au fond, et, pour de la sagesse, bien dénuée de simplicité et de vraie tranquillité. Est-ce parce que je l'ai relu à la lumière de ces *Lettres*, qui nous font connaître, avec bien plus de précision et de franchise que le roman, la nature des illusions et des chimères qui abusèrent la jeunesse de l'auteur et qui n'étaient pas, à vrai dire, disproportionnées seulement aux

facultés d'un individu, mais disproportionnées à l'humanité elle-même. On revient assez aisément et sans trop de douleur de l'erreur que l'on a pu commettre sur ses propres talents. On revient, on guérit à grand'peine d'une fausse conception de la vie qui a séduit profondément l'imagination et la sensibilité. De seize à ving-huit ans, le cœur d'Eugène Fromentin s'était imprégné à fond de la rêverie et de l'épicurisme romantiques.

*
* *

Ses lettres, que M. Paul Blanchon, leur éditeur, a encadrées dans une bonne notice biographique, intéresseront à d'autres points de vue. On y assistera à l'éveil de la vocation du peintre, à ses études, à son développement. Mais Fromentin, comme peintre, n'est-il pas un peu oublié ? Il est bien certain que neuf lecteurs sur dix ne chercheront dans ce recueil que l'auteur de *Dominique*. C'est à quoi je me bornerai.

Né à la Rochelle, en 1820, Fromentin appartient, nous dit Paul Blanchon, à une « génération infortunée ». Si l'on songe que cette génération eut vingt-cinq ans aux environs de 1848, on conviendra que son lot ne fut pas heureux. Toutes les utopies politiques, sociales, religieuses, sentimentales, esthétiques du siècle étaient élabo-

rées, atteignaient leur épanouissement, effectuaient, pour ainsi dire, leur jonction, tandis qu'elle-même arrivait à l'âge où la réceptivité et la plasticité de l'esprit sont le plus grandes. Elle était comme condamnée à mettre sa confiance et sa foi dans les promesses du romantisme. Et, d'autre part, celles-ci, précisément, parce qu'elles touchaient à l'apogée de leur crédit, se trouvaient à la veille de la faillite. Les folies de la République de 1848, la double expérience des journées de juin et du coup d'État jugèrent cruellement les inventions du romantisme politique et social. Il faut croire, d'après *l'Éducation sentimentale* de Flaubert, ouvrage si pénible à lire, mais de la plus grande importance historique, que ce fut aussi le moment où tout ce que la contagion de la poésie romantique avait fini par susciter de rêveurs à nacelles dans la jeune bourgeoisie française, éprouva de la vie des mécomptes décisifs. Ces prétendants à une félicité à la fois céleste et facile, divine et paresseuse, retombèrent par terre. Mais il ne purent plus y marcher. Ils ne surent que s'y traîner. Quelques-uns de mes lecteurs se rappellent de quoi parle, à quelles joies fait allusion le héros de Flaubert, Frédéric Moreau, quand, après de mornes années gâchées en vains essais d'être heureux, il dit à son ami, en lui montrant certaine lanterne :

« Voilà ce que nous avons eu de meilleur. » Et ils se demanderont peut-être comment je puis comparer le héros de Fromentin à un personnage descendu à une telle dépression. Certes, il en est de Dominique comparé à Frédéric Moreau, comme il en est de Fromentin par rapport à Flaubert : c'est une nature infiniment plus distinguée, plus fine, c'est un homme infiniment plus intelligent, une tête bien mieux nourrie. Mais, entre la morne et morose platitude délibérée de l'un et la culture de la mélancolie, où s'adonne l'autre, il n'y a que d'assez fortes nuances.

Les amis de jeunesse de Fromentin étaient des disciples enthousiastes et assez confus de Lamennais, de Pierre Leroux, de Louis Blanc, de Quinet. Il ne les désapprouvait pas. Mais, à vrai dire, son esprit fin, son goût délicat (qui fut, dès l'origine, d'une parfaite pureté dans le domaine de la peinture) demandaient des nourritures plus choisies et plus réservées que ne sont ces gros déclamateurs. Sainte-Beuve, le Sainte-Beuve de *Volupté* et des *Poésies de Joseph Delorme*, tels furent ses livres préférés. Il ne cessait de les relire, et nul n'a si fidèlement que lui prolongé dans notre littérature cette note particulière du premier Sainte-Beuve mélancolique et lyrique. A vingt-deux ans, il se peint lui-même de ces esprits « toujours

séduits par le mirage éblouissant des souvenirs et des espérances, et se faisant de la sorte un monde impossible en dehors de la réalité du temps et des choses, capables de tout entreprendre, incapables de rien poursuivre, aussi faibles contre eux-mêmes que contre les autres, peuplant ainsi leur vie de projets sans sagesse et de regrets sans fruits, ne vivant pas, mais se préparant à vivre, jusqu'à ce que leur imagination, mal alimentée, s'épuise de consomption, *et que le hasard des circonstances les fasse échouer quelque part, à trente ans, dans un coin médiocre, imprévu de la vie sociale.* Je suis de ces esprits-là, moi aussi. » On le voit ; au plaisir des délirantes espérances, des vains mirages, se mêle, voluptueux lui-même, le pressentiment de la défaite prochaine, de la lassitude définitive. Cela pourrait être signé d'Amaury, d'Obermann. Il dit ailleurs que, grâce à l'habitude du silence et de la solitude, « il acquit *temporairement* une personnalité *toute-puissante.* » On tirerait de ses lettres cent textes de même sens qui contiennent tout le plan d'existence de Dominique.

*
* *

On sera naturellement curieux de trouver dans ce recueil de lettres l'état civil de cette

« Madeleine » de qui vient à *Dominique* tout ce que cet ouvrage a de beauté et qui est, certes, de premier ordre. Comme son héros, Fromentin avait seize ans quand il aima la jeune fille qui lui a servi de modèle. Elle était de deux ans plus âgée que lui et épousa, non pas un « comte de Nièvres », mais un contrôleur des contributions. Pendant les six à sept années que l'adolescent s'entretint et fut peut-être entretenu plus ou moins ingénument dans cette passion malheureuse, il semble avoir eu l'expérience de tout ce qu'il a peint. Madeleine mourut, et, dix ans après, Fromentin fit un mariage, dont lui seul eût pu nous dire si ce fut le mélancolique mariage de Dominique. Peu importe. Ce qui est important, c'est d'avoir une opinion sur la valeur littéraire et la qualité d'influence morale de ce livre, lu d'un petit nombre, mais dont presque tous les lecteurs sont de ceux qui, par leur culture intellectuelle, comptent dans la société.

Pour moi, *Dominique* m'inspire beaucoup de goût ou une certaine antipathie, selon que je le considère du côté de l'héroïne ou du côté du héros. Il faut distinguer dans cette œuvre deux éléments : tout d'abord, une histoire ou un drame d'amour qui, comme conception et exécution, s'apparente à *la Princesse de Clèves* et aux meilleures parties de Feuillet. Le person-

nage de Madeleine, la gradation par laquelle elle passe à l'égard de Dominique d'une camaraderie vive et à peine coquette à un énervement provocateur, et de là à la passion, par laquelle aussi la jeune fille devient femme et prend conscience à la fois de l'énergie de son amour et de la force de ses devoirs, tout cela est rendu avec un mélange de naturel et de romanesque, une sûreté et un frémissement tout poétique d'analyse qui expliquent et justifient la renommée supérieure de l'ouvrage. Je n'insiste pas sur ce que tout le monde sait et sent. Toute cette partie du roman est d'un art aussi capiteux que pur.

Mais Dominique lui-même, tel qu'il est au moment où il raconte ce passé, l'esprit et l'intention dans lesquels il le raconte et les sentiments peut-être dans lesquels il l'a vécu, les leçons qu'il en tire, la conception qu'il a de lui-même, de son devoir, de sa destinée, voilà ce qui n'est guère supportable. J'en ai indiqué les raisons dans un rapide aperçu du personnage. Que ceux qui, en conservant un meilleur souvenir, trouveraient que je l'ai traité avec quelque brutalité, méditent sur des propos comme les suivants : « J'ai tiré de ma vie, qui ne pouvait rien donner de ce qu'on (qui, on ?) espérait d'elle, le seul acte qu'on n'en attendît pas, un

acte de modestie, de prudence et de raison... Le résultat de cette critique impartiale (de lui-même) faite aussi méthodiquement qu'une liquidation d'affaires, fut que j'étais un homme distingué et médiocre. » Quelle pose ! et, au fond, que d'acidité ! — Médiocre ? et pourquoi ? parce qu'après avoir publié deux volumes de vers, qui eurent d'ailleurs du succès, il ne s'estima pas poète. Il eut sans doute raison. Mais est-on homme médiocre pour cela ? Visiblement, Dominique identifie médiocrité comme homme et absence de dons supérieurs comme artiste. C'est un point de vue bien rétréci, qui sent de loin Chatterton et la migraine poétique de 1830. Grand poète ou rien !

De plus, remarquez que deux ordres de malheurs tout à fait différents concourent à déterminer cette retraite, cette bouderie définitive, grave et guindée de Dominique. Il renonce aux ambitions de carrière. Et il est obligé de renoncer à l'amour de Madeleine. Ces deux déceptions sont contemporaines et le poussent à chercher refuge loin des orages parisiens, dans la maison natale, un peu comme une jeune femme infortunée se réfugie chez sa mère. Que ces deux mobiles se soient fondus, comme il apparaît, en une seule impulsion de découragement et de désespoir dans le cœur de Dominique,

c'est possible. Mais est-ce l'indice d'une nature bien virile, d'une saine économie, d'une bonne distribution de l'âme ? Il ne le semble pas ! Et le voilà qui fait le stoïcien et le puritain !

Notez, enfin, entre cent traits du même genre, que Dominique passe son temps à couvrir les murs de son cabinet de figures géométriques, dont les transformations subtiles et très compliquées symbolisent au jour le jour les progrès de sa personne morale. Pour un homme qui « a donné sa démission de lui-même », de quoi est-il donc occupé !

SAINTE-BEUVE

Voici deux notables études sur Sainte-Beuve. L'une, d'Albert Sorel, forme le morceau principal d'un recueil posthume de *Notes et portraits* (Plon). L'autre, de M. George Grappe, se présente sous la forme d'une piquante fiction. Le jeune écrivain a eu un songe. Il a rêvé que Sainte-Beuve vivait encore et que lui-même allait craintivement rue du Montparnasse, lui présenter ses essais. Il nous rapporte l'accueil et la causerie du maître. Ce récit sert de préface à une demi-douzaine d'articles rapides, mais substantiels, écrits sur les plus grands ou plus gros auteurs du dix-neuvième siècle, à l'occasion de leur centenaire (*Dans le jardin de Sainte-Beuve*, chez Stock).

De l'étude de Sorel, je dirai qu'elle parcourt et qu'elle enveloppe très brillamment l'ensemble du sujet, sans prétendre y pénétrer à de grandes

profondeurs, ni l'éclairer d'un jour nouveau. Elle tient plutôt de l'éloge académique que de l'analyse. Mais elle est éloquente, généreuse, animée d'enthousiasme littéraire. Pour M. Grappe, la mise en scène de la conversation qu'il a imaginée est fort spirituelle. Mais il est très délicat d'apprécier son ouvrage à cause d'une certaine ambiguïté de genre. Son intention a-t-elle été simplement de rehausser d'un cadre ingénieux un exposé d'ailleurs authentique et fidèle des idées de Sainte-Beuve ? C'est ce qui me paraît en bien des endroits excellents. Mais je n'en suis pas assez sûr. En d'autre endroits, bons à leur manière, je croirais qu'il a eu plutôt en vue un « dialogue des morts », qu'il s'est donné licence de proposer des idées et des impressions à lui au nom d'un mort illustre, sur les lèvres duquel il suffit qu'elles ne jurent pas trop. Bref, je ne vois pas au juste où finit le Sainte-Beuve, où commence le Grappe. Bien plus j'imagine que Sainte-Beuve lui-même eût été embarrassé pour en décider, qu'il n'eût pas exactement su où donner le coup d'ongle de la démarcation. Le lecteur a pourtant besoin de savoir à qui et à quoi il a affaire, si c'est à M. Grappe, historien attentif de la pensée de Sainte-Beuve ou bien à M. Grappe, humoriste nourri certes de cette pensée, mais ne se gênant

pas pour la solliciter, la pousser, la forcer dans le sens qui l'amuse. Que M. Grappe nous laisse là-dessus quelque incertitude, voilà ce que je lui reproche, mais voilà ce qui dénote aussi chez lui (je suis heureux de le dire) des lettres et de l'esprit.

∴

Il existe sur le compte de Sainte-Beuve deux grosses légendes, accréditées principalement par les littérateurs universitaires, et volontiers reçues, bien qu'elles soient déshonorantes pour lui, par beaucoup de ceux-là même qui font profession de le goûter. La première concerne son caractère moral et dénie toute probité à sa critique, du moins quand elle s'exerce sur les poètes ses contemporains. La seconde vise son tour d'esprit et elle représente Sainte-Beuve comme un sceptique pur, un pur dilettante, absolument insoucieux (même en matière littéraire) de principes et de doctrine, ou n'ayant pour toute doctrine qu'une passion extraordinaire d'universelle curiosité, sans plus.

Brunetière nous dit par exemple « que sa critique lui sert d'un moyen pour satisfaire ses ressentiments et distribuer les rangs par rapport à celui qu'il a la prétention d'occuper comme

poète », qu' « il ne meurt pas un de ses contemporains (Balzac, Musset, Vigny) sans qu'il n'en profite ou qu'il n'en abuse pour régler avec eux le compte de ses anciennes rancunes ». On trouverait chez M. Faguet, chez M. Lanson des sentences équivalentes qui ne vont pas à moins qu'à infirmer d'une manière radicale la sincérité, l'autorité des jugements portés par Sainte-Beuve sur l'ensemble des écrivains français de sa génération, c'est-à-dire sur tous les grands noms qui ont brillé dans notre littérature, entre 1800 et 1840. Ces jugements auraient été en général ourdis, avec une science d'ailleurs subtile et diabolique, par l'envie d'un poète manqué et d'un homme laid, blessé des succès poétiques et féminins de ses glorieux rivaux. Voilà, dis-je, la légende.

Pure légende ? Non pas. Il est certain que Sainte-Beuve, nature délicatement et même assez profondément poétique, a souffert de l'insuffisance de ses dons de poète. Que cette souffrance ait provoqué chez lui une démangeaison assez constante de rabaisser le mérite de mortels plus heureux, je le croirais. Mais jusqu'à quel point y a-t-il cédé ? Jusqu'à quel point le mal qu'il a pu dire d'un Lamartine, d'un Vigny, d'un Musset, d'un Hugo, excédait-il le mal qu'il en pensait dans la sincérité de sa conscience de critique et

d'artiste ? Question infiniment délicate qu'on tranche vraiment avec beaucoup de désinvolture. Si le cœur trouble de Sainte-Beuve eut, hélas ! ses exigences mauvaises, l'intelligence, le goût du juste, du vrai, le sentiment de l'art et du beau ont, chez un Sainte-Beuve, les leurs aussi, et non moins vives. Au moins faut-il, chez un tel esprit, que les suggestions obscures de la « rancune » se soumettent à composer avec les vues claires de la pensée.

Et il en fut ainsi. Qu'il enveloppât de miel des critiques très corrosives, ou qu'il se plût, ayant donné aux belles réussites du génie de justes et pénétrantes louanges, je ne dirai pas à forcer, mais à agiter la dose d'absinthe, à buriner avec amour les faiblesses et les défauts, Sainte-Beuve n'en a pas moins mis par écrit sur le compte de tous les écrivains qu'il jugeait, le vrai fond de son impression, la vraie teneur de son estimation. Seulement, il faut savoir le lire. Lisez bien, a-t-il dit, en parlant après coup de certains articles en apparence tout élogieux du temps où il professait la fraternité d'armes romantique ; lisez bien, la critique y est *à fleur d'eau*. Oui et une critique terrible parfois : par exemple dans ses articles si amicaux de 1831-1832 sur Hugo et Vigny. — Inversement, demanderai-je, tout le paquet de malices et de « ros-

series » qu'il a pu entasser sur la mémoire des grands poètes romantiques, empêche-t-il que ce ne soit lui qui ait trouvé, pour les faire sentir divins, là où il le sont, les vrais mots, les vrais accents, les accents de la sensibilité enthousiasmée, les accents du « poète mort jeune », mais toujours fou de poésie, les accents qu'un Brunetière, avec ses grosses bottes, ne saurait où aller chercher ? Qu'il ait, je le répète, entouré de poivre, de « repentirs », comme il disait, ces belles glorifications, il n'en a pas moins su glorifier, quand il était ravi.

Ce que je n'aime pas chez lui, c'est cette complexité suspecte, cette obliquité, cette tortuosité de la manière, de sa première manière, surtout dans les *Portraits*. Déjà, en ce temps-là, sa pensée est forte et sûre et il y tient. Mais il n'a le plein courage ni de ses admirations, ni de ses sévérités. Le procédé est louche par lequel il les adresse au public.

Beaucoup trouvent qu'il a fait la mesure infiniment trop étroite aux romantiques. Ils en accusent sa haine. Mais ils supposent donc qu'il les admirait dans son for intérieur au même degré qu'eux et même qu'on ne peut les admirer moins sans mentir. Mais ceux que, dans l'ensemble, les jugements de Sainte-Beuve sur la littérature romantique satisfont, ne pourront mettre sur le

compte de cette haine tant de méfaits. On oublie complètement que Sainte-Beuve, romantique de sentiment, mais non pas, ou à peine, de théorie et de principes, dans sa jeunesse, ne tarda pas à se rallier pleinement au goût classique, dont il trouvait les souverains modèles moins encore au dix-septième siècle que dans l'antiquité.

Il eut plaisir à des convictions qui donnaient en quelque sorte du champ à ses irritations. Mais il eut ces convictions.

*
* *

En discutant sur sa probité, j'ai pris position sur la question de son « dilettantisme ». A coup sûr, Sainte-Beuve a été possédé du démon de la curiosité, cousin germain du démon de la science. Et l'objet de sa curiosité, ç'a été les âmes et les caractères des hommes. Peu d'esprits ont eu au même degré que lui le don de s'en représenter l'économie intime et les secrets mouvements. Ames de tous les temps et de tous les pays, il a su, d'après les témoignages écrits qu'elles ont laissés d'elles-mêmes, les analyser et les peindre en grand artiste. Ç'a été, sinon le plus vif, du moins le plus durable des plaisirs de ce voluptueux. Sorel a raison de le rapprocher, sous ce rapport, de Balzac.

Mais de ce que cette curiosité fut passionnée, étonnamment alerte, et, pour ainsi dire, sans bornes, s'ensuit-il qu'elle existât toute seule, qu'il ne s'y ajoutât ou superposât rien dans l'esprit qui en était ainsi animé ? Étrange sophisme ! De ce que Sainte-Beuve avait ce goût, on conclut que ce goût lui suffisait au point de le rendre absolument insoucieux de principes et de doctrine en toutes choses, ou, ce qui revient au même, lui servait de principes et de doctrine. Sainte-Beuve n'aurait été qu'un badaud de génie, entassant sans fin des monographies psychologiques d'individus, sans tirer de cette collection de documents humains, accrue jour et nuit, ni la moindre donnée de philosophie naturelle, ni la moindre maxime concernant le bon et le mauvais, l'avantageux et le pernicieux, le meilleur et le pire, le supérieur et l'inférieur, le beau et le laid, en morale, en politique, en littérature ou en art. Voilà, pour un esprit aussi ardent à scruter, une étrange indifférence à savoir !

Brunetière prononce que « Sainte-Beuve n'a pas eu de philosophie », que « son grand défaut, comme critique et historien de la littérature, a été de ne pouvoir s'élever au-dessus de la monographie », que c'est un *dilettante*, rien de plus. Chose bizarre ! le même Brunetière qui établit de la sorte le bilan plutôt négatif des *Lundis*,

admire, dans le *Port-Royal*, la manière dont Sainte-Beuve *explique* les faits, les *classe* et « tend par là à une connaissance philosophique de l'esprit humain ». Aussi *Port-Royal* « est un des grands livres du siècle ». Pourquoi *Port-Royal* est-il un monument de philosophie, et les *Lundis*, qui sont de la même main et de la même époque, un monument de frivolité ? C'est là une de ces nombreuses décisions que l'auteur de *l'Évolution des genres* ne motivait que par l'altitude de sa chaire. L'autorité que son ton conférait à ses caprices lui a fait grande figure de dogmatique. Je comprends, si on le tient pour tel, que Sainte-Beuve paraisse un sceptique.

Sceptique, Sainte-Beuve semble l'avoir été profondément en métaphysique et en religion. Sur la cause première, ainsi que sur la destination dernière de l'univers, il fait profession d'ignorer. Il se refuse également à reconnaître, dans l'ensemble de l'histoire de l'humanité, la marque d'aucune direction et finalité générales ; et qui, comme lui, ne croit pas à la Providence, ne saurait penser d'une autre manière. Tel fut le domaine de son scepticisme. Quant à prétendre qu'il le professa en matière de mœurs, d'institutions politiques et de beauté littéraire, autant dire que cet homme qu'on reconnaît si supérieurement fin ne fut ni un civilisé, ni un

citoyen, ni un artiste. Pur *empiriste* par sa méthode, il demandait à une expérience fort étendue de lui faire connaître par comparaison les meilleurs types *d'organisation* de l'âme individuelle, de la société et de l'œuvre d'art. C'est pourquoi Charles Maurras a nommé sa doctrine un « empirisme organisateur ». On pourrait donner le même nom à la philosophie de Gœthe.

En effet, l'analyse ne démembre point indistinctement tous les ouvrages de la nature. Chez Sainte-Beuve comme ailleurs, l'analyse choisit plutôt, entre les ouvrages dont on peut observer l'arrangement et le travail, les plus heureux et les mieux faits, ceux qui témoignent d'une perfection de leur genre et, pour ainsi dire, appartiennent à la Nature qui achève et réussit. En ce cas, l'analyse fait donc voir quelles sont les conditions communes et les lois empiriques de ces coups de bonheur; elle montre comment la Nature s'y prend pour ne point manquer sa besogne et atteindre de bonnes fins.

Cela est écrit dans un petit volume intitulé *Trois idées politiques*, que vous ne sauriez trop méditer et relire.

MARCELINE DESBORDES-VALMORE

Douai est une de ces villes que Bædeker et Joanne ne recommandent pas et où ne s'arrêtent que les gens qui ont affaire. J'y eus affaire jadis et je fus prévenu, en partant, que j'allais voir la plus rude et la plus triste d'aspect entre les grandes cités du Nord. « L'Hôtel de ville avec son beffroi, me disait-on, c'est tout ce qui mérite attention à Douai, maintenant que les remparts sont à peu près démolis. » Je pensais à part moi : « Et la maison de Balthasar Claës ? » Mais je me gardais d'exprimer cette pensée ridicule que je me plaisais à caresser. Mettons que j'eusse alors vingt ans ! Balthasar Claës, c'est, vous le savez, le héros de la *Recherche de l'absolu* de Balzac, un personnage de roman. Et certes, compter parmi les curiosités ou beautés d'une ville les fictions qu'un faiseur de romans y a pu placer, je conviens qu'il faut

avoir pour cela la tête un peu chimérique. Cependant, il n'était pas déraisonnable d'admettre que les lieux où Balzac a imaginé de faire vivre et se consumer pour son idée ce « chercheur d'absolu », ce sublime maniaque, ce génie demi-visionnaire, demi-lucide, cet alchimiste désespéré de Balthasar Claës, dussent avoir leur grandeur, leur air de noblesse, leur forte marque poétique. Ce pressentiment ne me trompait pas. Bien que venu à Douai de fort loin, j'y ai toujours erré avec un profond plaisir.

Il est bien vrai que Douai, en digne ville flamande, tire sa principale gloire de son bel Hôtel de ville, qui est du quinzième siècle, si je ne me trompe, et dont on peut regretter qu'il ait sa façade sur une rue trop étroite. Le beffroi qui le surmonte est un merveilleux bijou militaire, ajouré et trapu, fait pour lancer par-dessus les toits de la ville et les champs de la plaine carillons de fête et carillons de combat. Bien qu'il n'appelle plus à la bataille, il ne demeure pourtant pas là aujourd'hui comme une chose du passé, comme une pièce de musée sans usage. Il carillonne encore, et très agréablement, presque toute la journée. Il sonne les quarts d'heure et la sonnerie dure cinq minutes, et les airs sont mélodieux et vieillots. Il me semble que cette musique familière répand une vraie dou-

cœur sur la vie de tous. Tous l'entendent. Elle chante fraternellement pour tous. Elle s'introduit dans l'échoppe et dans la mansarde du pauvre pour l'assurer qu'il n'est pas seul. Elle lui adresse comme le mot d'amitié de la commune. Symbole, direz-vous. Mais de tels symboles portent toujours avec eux une part de bienfaisantes réalités.

Autant que son Hôtel de ville et son beffroi, j'aime à Douai certaines rues silencieuses, larges, assez mornes, médiocrement pavées, comme la rue Saint-Jean, que bordent des hôtels d'une opulence discrète, tels qu'on en voit aussi à Valenciennes, Arras, Saint-Omer. Ces rangées de riches demeures, dont le dehors est un peu sombre et comme resserré, mais claires et magnifiquement distribuées au dedans, sont l'honneur de nos villes du Nord. Elles sentent la richesse saine. Elles évoquent une idée satisfaisante, l'idée d'une fortune dont les possesseurs ne sont pas indignes et qu'ils considèrent avant tout comme un capital moral destiné à rapporter à plusieurs générations le bénéfice de mœurs élevées, solides et pures. Rêverie de promeneur, sans doute, qui peuple les lieux d'âmes et de traditions propres à les embellir. Mais rendons cette justice à l'aristocratie bourgeoise de certaines parties du Nord de la

France, qu'il y a un grand fond de vérité dans cette rêverie. En d'autres temps, du moins, il dut souvent arriver qu'au fond de ces beaux hôtels où l'espace n'était pas ménagé, où il y avait des jardins d'hiver et de grandes bibliothèques avec des planisphères, de riches marchands, bien pourvus de postérité menassent, sortis de leur comptoir, une existence complète. Le Balthasar de Balzac, précisément, est né dans un de ces hôtels, et héritier de ces biens et des devoirs qu'ils comportent. Un jour, la passion de la chimie, mais, hélas ! de la chimie transcendante, s'insinue en lui. Et bientôt il sacrifie tout, fortune, soucis, obligations domestiques, à cette poursuite de l'absolu chimique, de la pierre philosophale, de la formule de génération universelle.

Bien que démantelée des remparts qui l'enserraient dans un sombre et étroit corset, Douai est noire encore, noire deux fois, dirai-je, de charbon et de poudre de guerre. Ses environs sont peuplés de mines, et les galeries d'Anzin se prolongent jusque sous son sol, parfois secoué de frissons qui jettent les Douaisiens à bas du lit. Et c'est une vieille place forte, une ville d'arsenaux et d'artilleurs. La pile de boulets surmontant deux canons entre-croisés s'y rencontre partout. Sur la place Saint-Jean,

plantée d'arbres que ronge la poussière des houillères et peu décorative, un artiste admirera la patine ténébreuse de la caserne Durutte, surtout s'il songe que le général Durutte fut un des héros de Waterloo, d'où son cheval l'emporta la tête sanglante et les membres fracassés. Mais peut-être, à l'heure qu'il est, la caserne Durutte a-t-elle été blanchie. Rassurons-nous : à Douai, le blanc ne dure pas.

Quant à l'immense et plate campagne qui environne Douai et qui exhale par endroits une infecte odeur de betteraves en putréfaction, comment voulez-vous que s'y plaise un Pyrénéen comme moi ? Mais je la connaissais, cette plaine du Nord, bien avant d'être venu dans le Nord. Dans mon enfance, vue en images, avec les minces et longues lignes de l'armée de Turenne qui se met en bataille contre les Espagnols, elle me paraissait sublime. Il y faut des armées qui se déploient. Alors le spectacle de ces étendues riches et désolées doit prendre une grandeur qui passe tout. A Douai, je ne sortais guère des murs. Mais j'étais heureux que, dans mon Midi, on m'eût parlé, tout jeune, de ces vieilles batailles de la Flandre, où se sont forgés des morceaux de France, qui tiennent toujours.

Dans l'enceinte de cette rude cité militaire, à qui les nuées de charbon qui l'assiègent au-

jourd'hui ont conservé sa rudesse, quel charme prend le peu qu'on a pu faire pour le plaisir des yeux et le délassement des promeneurs ! Il y a à Douai un « jardin des plantes » qui est, à vrai dire, un petit parc, dont j'aimerais faire sentir la grâce surannée et vaporeuse, si je n'avais à vous conduire en hâte (car je n'ai pas encore commencé mon article !) au square Jemmapes, devant l'Hôpital. Entrons dans ce square. S'y trouve-t-il un jet d'eau ? Je ne m'en souviens plus. Mettons-l'y. Asseyons-nous, et à une place d'où nous puissions, tout en l'entendant bruire, jouir de ces trois choses : la vieille église de Notre-Dame, la porte du même nom sauvée de la destruction des remparts, et la statue de Marceline Desbordes-Valmore, œuvre délicate du sculpteur É. Houssin. La maison natale de Marceline est à deux pas. Et du lieu où je vous ai conduits, notre regard embrasse tout ce qui fut, comme elle le disait, « l'univers de son enfance ».

*
* *

Je me console d'avoir fait l'école buissonnière dans les rues de Douai, avant d'en venir à Marceline, en songeant que ce n'est pas une méconnue, que la postérité n'a pas été ingrate

pour elle, qu'elle possède sa part de gloire. L'éclat de la commémoration célébrée à Douai, voici quinze ans, fut des plus vifs, et le souvenir n'en est pas encore éteint. Mais quel monument pourrait mieux prévenir en faveur de Marceline ceux qui ne la connaissent pas, que l'admiration et la sympathie d'un Lamartine trouvant dans la note poétique de cette « pauvre petite comédienne de Lyon » quelque chose qui la lui faisait mettre, en 1828, « bien au-dessus » de tous les autres talents féminins de l'époque ?

1828 ! C'est vieux ; et bien des grâces, assez fraîches et vives alors pour séduire jusqu'à un Lamartine se sont fanées depuis longtemps. Ne serait-ce pas le cas de cette faiseuse de romances et d'élégies, collaboratrice abondante de l'*Almanach des Muses* ? Certes, nombre de vers de Marceline sont dignes de suivre, dans l'urne réservée aux cendres des vieilles guitares, les musiques de Loïsa Puget et de Pauline Duchambige, pour lesquelles ils furent écrits. Mais à côté de ces œuvres de commande et de convention, elle en a d'autres où parle son cœur malade d'amour, et où éclate un don poétique d'autant plus certain que la pauvre Marceline n'a aucun art pour soutenir, mettre en œuvre et développer l'inspiration, aucun muscle, dirai-je, pour prolonger et amplifier le coup d'aile qui,

sans cesse, la soulève, qui la porte un moment dans l'azur, mais qui défaille bientôt après pour la laisser tomber dans les fondrières — les fondrières de l'idée confuse et de l'expression embarrassée.

Aussi bien n'est-ce pas sur la nature et le mérite poétique de Marceline, qu'il nous paraît d'ailleurs apprécier très justement, que M. Jacques Boulenger a prétendu dire du nouveau dans le livre agréable et spirituel qu'il a publié chez Fayard. C'est une biographie qu'il nous propose et, comme tous ses prédécesseurs, M. Boulenger a pensé que le principal intérêt de cette biographie consistait dans la question de savoir quel fut l'objet de ce premier et inguérissable amour que Marceline a chanté, quelle fut l'histoire réelle de cette passion et de cette liaison. En 1808, Marceline, âgée de vingt-deux ans, et qui jouait, depuis huit ans, avec succès, la comédie et l'opéra-comique en province et à Paris, eut un amant (le premier, semble-t-il) qui la rendit mère et l'abandonna moins par « muflerie », comme nous dirions, que par l'effet de cette rage que certaines natures passionnées avec trop de complication mettent à détruire leur propre bonheur. Elle ne l'oublia jamais. Je dis ce qui paraît d'après les vers, sans me porter garant de rien. M. Boulenger

opine, d'après une tradition imposante et sur pièces inédites, pour l'écrivain Henri de Latouche dont il trace un portrait assez curieux pour que je l'eusse souhaité plus complet et plus approfondi. Je crois bien que M. Boulenger, entre six ou sept candidats que l'érudition littéraire connaît au titre d'amant de Marceline, a choisi le bon. Vous lirez ses déductions et ses fines analyses.

A l'âge de trente-six ans, Marceline Desbordes épousa, à Bruxelles, son camarade Valmore, de sept ans plus jeune qu'elle et fort beau. Ce Valmore n'avait aucun talent et croyait en avoir beaucoup ; parfait honnête homme avec cela, ce qui rendait ses prétentions entêtées beaucoup plus encombrantes. La place et l'avenir du ménage étaient à Paris, où Marceline avait déjà fait une brillante carrière théâtrale et où surtout le premier succès de ses vers lui avait conquis d'illustres amitiés et protections. Elle fit entrer avec elle Valmore au Français. Mais il n'y fut admis que pour les troisièmes rôles. Et c'est ce qu'il ne put souffrir. Il préféra tenir les premiers en province. Et sa femme se sacrifia pour l'y suivre. C'était son devoir, dira-t-on. Elle aurait pu conjurer l'occasion de ce devoir en persuadant Valmore de l'absurdité de sa décision, en lui faisant toucher du doigt, en le forçant à

s'avouer son manque de don, son inaptitude au succès. Non seulement elle hésita toujours devant cette opération cruelle ; mais la manière dont elle s'y prend pour entretenir chez ce malheureux cabotin, pareil au Delobelle d'Alphonse Daudet, l'illusion de sa supériorité méconnue est touchante de délicatesse, de raffinement et d'application. Elle rivait par là, de ses propres mains, la chaîne qui l'attachait à une condition précaire et misérable d'où, en définitive, elle ne sortit jamais.

En voilà donc une au moins qui n'était pas férue des droits de sa personnalité — une personnalité de femme de lettres et de poète de génie, s'il vous plaît. Je mets volontiers au-dessus de tous les poèmes de Marceline sa correspondance avec ce ridicule mari, non que lui-même, certes, m'intéresse beaucoup, mais parce que, pour lui, Marceline atteignit cet héroïsme de la bonté obscure qui est pour toute femme, poète ou non, le suprême génie.

MELCHIOR DE VOGÜÉ

(Au lendemain de sa mort.)

Nous apportons notre hommage à la mémoire de l'éloquent écrivain qui vient de mourir — un hommage où ne doit entrer rien de conventionnel. Par son talent, sa personnalité, son nom et son rang, le vicomte de Vogüé est de ceux envers qui les complaisances nécrologiques constitueraient une injustice. Les réserves que nous aurons à exprimer sur ses idées, sur l'esprit de son œuvre, sur le sens de l'influence qu'il exerça à une certaine heure, peuvent d'autant moins offenser ses proches amis que nous savons reconnaître dans ses erreurs mêmes la marque de sa gravité de sentiment.

*
* *

On a souvent comparé M. de Vogüé à Chateaubriand, mais en relevant la comparaison de correctifs malicieux qui marquaient la distance de la copie un peu terne à l'éblouissant modèle. Sans parler des analogies de naissance et de carrière, il existe entre ces deux esprits d'assez profondes affinités. A coup sûr, l'un le cède de beaucoup à l'autre en éclat de style et en force de tempérament. Pour la manière d'écrire et de peindre, M. de Vogüé tient au moins autant de M. de Salvandy que de l'auteur du *Génie du Christianisme*. Il est, dirai-je, comme artiste littéraire, à mi-côte entre les deux. Mais c'est surtout pour sa philosophie qu'il faut le rapprocher de Chateaubriand. Comme Chateaubriand il a aimé, entre toutes les sortes de beautés, la beauté des ruines historiques ; ce sont les ruines qui lui inspirent ses réflexions les plus amples sur les choses humaines. Comme Chateaubriand, M. de Vogüé ne s'est pas connu de plus cher plaisir que d'évoquer sous la forme de spectacles majestueusement mélancoliques les grands faits du passé humain et de leur consacrer des méditations, éloquentes à coup sûr, mais plus en rapport avec ces « visions » dé-

corativement composées qu'avec la réalité de l'histoire elle-même, qui n'est pas solennelle toujours, ni toujours funèbre. Comme Chateaubriand, il a donné aussi aux événements contemporains qu'il lui est arrivé de peindre ou de commenter cet air de spectacle lointain et ce pathétique désolé. On dirait que pour pouvoir contempler et comprendre le présent il a besoin de lui imposer ce recul théâtral auquel s'offre naturellement le passé. Le grave inconvénient de cette manière, de ce genre d'imagination qui reflète un certain fond de sensibilité fataliste, c'est de prêter l'irrévocabilité des destins accomplis et comme l'immobilité de la mort à des situations historiques où une plus sage philosophie ne saurait voir que des phases plus ou moins durables d'un combat poursuivi entre des forces et des influences humaines agissantes et toujours renouvelées. L'histoire, conçue et écrite à la façon de Chateaubriand et de M. de Vogüé, n'est pas un cordial. Elle n'inspire pas précisément l'idée d'agir. Chose étrange ! M. de Vogüé fit, à une certaine époque de sa carrière, figure de moraliste et presque d'apôtre. Il y eut une génération d'adolescents qui vit en lui un de ses conseillers et de ses guides. « La jeunesse, écrivait vers 1891 Anatole France (et une jeunesse fort désorientée, eût-il pu ajouter) a mis

de grandes espérances en lui. » A vingt ans de distance, ces mots nous étonnent. La nature et le siècle avaient plutôt fait Melchior de Vogüé pour conduire noblement des cortèges funéraires que pour fixer un but à de jeunes énergies.

*
* *

On peut être un écrivain chaleureux, prenant, de noble accent, sans convenir du tout à ce rôle de directeur intellectuel auquel tant de candidatures éphémères se posent dans les temps où l'ordre des idées souffre de quelque perturbation profonde. Un tel rôle n'allait pas à celui qui fut en France l'introducteur et le prophète de la gloire des romanciers russes. La façon dont M. de Vogüé prôna Tolstoï et Dostoïewski, avant de s'attendrir gravement jusque sur l'âme farouche et mystérieuse de Gorky, prouvait plus d'imagination que de sagesse.

Non pas certes qu'il ne puisse y avoir beaucoup de profit à tirer du commerce de ces barbares de génie ; mais encore faut-il que ce commerce soit gouverné et réglé. Comme on lui en présentait un jour la simple observation, M. de Vogüé répondit avec quelque dédain par le reproche de « nationalisme étroit » en matière littéraire. Ne devrait-on pas répliquer qu'une sensibilité de

Latin trop saisie par les prestiges intenses, et cependant menus, de ces démons slaves, risque d'y perdre beaucoup de sa civilisation et de sa délicatesse ? En trop fréquentant Dostoïewski et Tolstoï, en trop s'y habituant et les aimant, ne se rend-on pas plus ou moins obtus à l'impression d'un art où s'exprime harmonieusement tout ce qui est humain, et qui, parce qu'il est le plus harmonieux, est précisément le plus dense et le plus fort ? Je parle de l'art de Sophocle, de Racine et de La Fontaine. Tout ce dont nous nous nous plaignons, c'est que M. de Vogüé n'ait pas songé à limiter la place et le crédit à octroyer à ces Moscovites dans la vieille maison de la discipline classique et de la littérature française, qu'il ait cru assez faire et même faire grand, rien qu'en les y déchaînant.

Ainsi ce doit être une belle chose que la « pitié russe ». Mais je demanderais à bien distinguer ce qui en elle est pitié et ce qui est anarchie, révolte, passion morbide et orgueilleuse pour le difforme et le dégénéré. Purgée de ces éléments, peut-être la pitié russe ne sera-t-elle plus russe, mais simplement humaine, la pitié tout court. — Je m'incline devant « l'âme russe ». Mais je demande aussi à bien distinguer en elle ce qui est âme, c'est-à-dire activité et orientation intérieure, de ce

qui est langueur, brouillard, abandon et affaissement de la personnalité, vagissement d'une personnalité incapable de se soutenir et qui se sent dissoudre en ses éléments. — A propos des fameuses créations romanesques de Tolstoï, je demande à faire cette remarque : que relever seconde par seconde, fût-ce avec une subtilité merveilleuse et une vérité criante, les états psychologiques d'un personnage, ce n'est pas, tant s'en faut, la même chose que de construire et de faire vivre un caractère, à la façon de Racine, Molière ou Balzac. C'est bien plutôt recueillir, sans en rien laisser perdre, les déchets d'une individualité qui se décompose, les troubles nuances d'une conscience incapable de se ressaisir sous le flot incessant des impressions extérieures... Et je désirerais savoir aussi, pour ma curiosité, sinon pour mon instruction, ce qui est proprement slave dans toute cette littérature et ce qui est du Hugo, du Sand ou du Sue, retour de Moscou.

Je n'ignore pas les réserves de raison, sinon de goût, que M. de Vogüé prenait soin d'exprimer sur la philosophie et la morale de ses chers Russes. Mais qu'elles sont froides, comparées au ton dont il parle d'eux ! Les mêmes idées antisociales qui lui paraissent chez Jean Grave tenir à la brutale pauvreté d'un cerveau

rudimentaire, lui semblent refléter, chez Gorky, quelque maladie prophétique et sacrée de l'âme... Mirages des steppes !

*
* *

Vers 1891, M. de Vogüé, dont ces *Romanciers russes* venaient de faire la gloire, encouragea d'un de ces « regards historiques » qui prêtaient toujours de la grandeur à leur objet, le mouvement si confus, si tôt évanoui et dispersé, qu'on appela « néo-chrétien » et à la tête duquel on voyait M. Paul Desjardins, qui avait offert son *Union pour l'action morale* au pape avant de la mettre à la disposition de Genève. On y voyait aussi M. Henry Bérenger qui préférait à la qualité de néo-chrétien celle d' « idéaliste » et qui devrait bien écrire, pour la joie de ses compagnons d'alors, les « Mémoires d'un idéaliste ». M. de Vogüé, dans un retentissant article de la *Revue des Deux Mondes*, compara aux *cigognes*, messagères de renouveau, ces jeunes prophètes d'une régénération extrêmement mal définie. Je dois vous confier que l'illustre écrivain n'avait pas dédaigné quelques pauvres pages puériles de ma façon. J'étais parmi les cigognes, que la chronique compara, hélas ! à des canards. Mais

ce qui me charme dans ce souvenir, c'est qu'à côté de moi et avec de bien plus grandes et blanches ailes volait aussi mon vieil ami Maurice Pujo, alors directeur de *l'Art et la Vie*. J'allai pour ma part remercier M. de Vogüé à qui Bérenger, dont l'idéalisme était officiel et certifié par le ministère de l'Instruction publique, voulut bien me présenter. Les cigognes n'ont pas réalisé ce que M. de Vogüé se promettait de leur élan. Mais ce qu'il s'en promettait était après tout si nébuleux qu'il est difficile de se prononcer.

*
* *

Cependant on a beau avoir accordé au nuage une part de sa pensée, ce n'est pas pour rien, avec cette culture, ce talent et la pratique des affaires qui tint une certaine place dans cette existence, ce n'est pas pour rien qu'on s'appelle Vogüé. Il y aurait à relever dans l'œuvre de l'éminent écrivain bien des pages inspirées par le plus ferme bon sens, le plus sûr réalisme politique. Sur les dangers de l'étatisme et la nécessité de la décentralisation, la vertu politique et sociale de l'ancienne monarchie française, le vicomte de Vogüé a écrit des morceaux de premier ordre. Une esquisse comme

celle-ci comporte inévitablement une certaine injustice à l'égard d'un esprit dont on se refuse à suivre l'inspiration et la direction générales, mais qui a pu trouver mille revanches sur ses propres et hautes erreurs, quand, pour apprécier l'événement du jour, il consentait à ne pas prendre une perspective trop reculée, à voir moins grand. Les séductions mêmes de son éloquence nous ont obligé à marquer très nettement ce qui nous sépare de lui. Car à bien des égards, il personnifie le funeste état d'esprit contre lequel nous sommes obligé de nous élever avec le plus de vigilance, parce que c'est celui que des adversaires mal éclairés ou de mauvaise foi nous imputeraient le plus volontiers : le romantisme de droite.

JEAN MORÉAS CRITIQUE

Ce sont de délicieux ouvrages que les *Esquisses et Souvenirs* de Jean Moréas et ces *Variations sur la Vie et les Livres* parues quelques semaines après sa mort. Il y règne la plus aimable variété et une liberté de composition permise à Moréas, mais dont je ne conseillerai l'imitation à personne. Pages de critique et aphorismes littéraires, croquis de paysages et carnets de route, anecdotes et souvenirs, méditations et rêveries fugitives, voilà ce qu'on y trouve dans un pêle-mêle au fond très surveillé et très malicieux. On n'est pas tenté un seul moment de reprocher le manque d'unité. Ce sont là grains d'un même sel. Les fameuses *Stances* nous montrent, transfiguré par la sublime épuration de l'art, ce que l'âme de ce poète distillait de désespoir contenu. Nous avons ici les témoignages de son « divertissement ».

∴

Les articles de critique de Moréas ayant longtemps paru dans la *Gazette de France*, je connaissais un lecteur de ce feuilleton qui, parvenu à la signature, avait presque envie de se plaindre que l'écrivain ne se fût pas donné de peine.

« Lisez Brunetière, lui disais-je ; il a beaucoup de poids et on voit saillir le biceps. C'est ce que vous voulez. » Mais mon ami ne m'écoutait pas et lisait assidûment Moréas. Il le goûtait, mais avec un remords. Il l'avouait juste et le sentait hautement sage dans la plupart de ses appréciations. Mais il lui semblait que la vérité dût être assenée. C'est le cas de certaines vérités ou du moins une nécessité par rapport à certains cerveaux. Mais ce n'est pas le cas des vérités littéraires, et de vérités de cet ordre ces cerveaux durs ne sont pas capables. Taine, et après lui Brunetière, n'ont-ils point corrompu la critique en y introduisant une sorte d'emportement ? Ce n'était pas la manière de Sainte-Beuve. Il ne faut pas, disait-il d'après Bacon, presser rudement les œuvres de l'esprit pour en faire goûter le suc. Si une œuvre est belle, dirai-je à mon tour, il appartient au critique de la placer sous le jour d'où sa beauté rayonne le mieux ; mais

qu'il ne s'évertue pas à arracher à cette beauté son mystère. Si l'œuvre est sans mérite et que la cabale ou le snobisme lui aient fait une réputation qui nous défende de la passer sous silence, l'écraser à tour de bras ne sera pas nécessaire. Il est bien plus décisif d'en faire sourire que de la faire honnir.

Moréas critique est substantiel sans l'ombre d'apprêt, persuasif sans procédé dialectique. Nul n'a plus de doctrine que cet artiste, consommé dans la connaissance et la pratique de son art : mais nul n'a plus horreur d'argumenter. Ses jugements littéraires sont comme une quintessence d'observations très attentives, de comparaisons étendues et de sensations complexes qui, à force de filtrations, se seraient condensées en quelque aperçu d'ensemble lumineux et simple. Tout le monde aura l'impression de pénétrer parfaitement les sentences esthétiques de ce poète, dont la poésie, voici vingt ans, passa pour quelque peu incompréhensible. Mais il y a beaucoup de philosophie et de science fine sous les arrêts sobres que Moréas porte sans paraître y attacher d'importance, à la manière d'un causeur très poli. On l'envie de pouvoir dire d'aussi bonnes choses à aussi peu de frais. Si l'on se savait l'autorité de la maîtrise, on souhaiterait de la joindre, comme lui, à l'amabi-

lite de la paresse. La critique de Moréas a le prix d'un vin tout à fait dépouillé.

∴

Quelle perfection de brièveté dans des jugements comme les suivants :

Chateaubriand fait du plaqué avec génie... Voltaire et Montesquieu pétillent dans une langue qui s'éteint déjà... Certes, Flaubert est un maître. Qui le nie ? Pourtant, un jour que je me grisais d'un sermon de Bossuet, j'eus la sensation que Flaubert était quelque chose comme de l'eau stérilisée... Thucydide est nu comme le mont Hymette. Mais Platon s'enguirlande : il n'en est pas moins attique.

Pascal a le langage de toutes les passions. Il ne lui a manqué que d'avoir gardé les chevaux à la porte d'un théâtre comme Shakespeare. La Bruyère était un marqueteur avec des lubies.

Cette même sobriété, cette même décision de trait, Moréas les montre également comme moraliste.

Henri Becque me témoignait beaucoup d'affection. Ne sentait-il pas que j'étais plus bête que lui dans la pratique de l'existence ?... Verlaine était un bourgeois français dans le meilleur sens du mot, respectueux de l'ordre et même des préjugés. Je garantis

que, s'il eut maille à partir avec la justice, il ne lui en garda point rancune. Vraiment, il avait un faible pour la magistrature et la gendarmerie.

Sur Flaubert :

Flaubert s'est appliqué avec une haute conscience dans *Madame Bovary*. Nous y goûtons le nombre et l'harmonie de la phrase sans doute. Mais quelle gageure ! Talent à part, ce sont là pièces rapportées et qui font penser : à quoi bon ! Il est plus simple, en pareils sujets, d'écrire à la diable comme l'abbé Prévost, par exemple.

Quelle justesse dans la rapidité ! Oui, ce bon Flaubert, que torture tant la question du style, nous fait l'effet d'un calculateur très savant, mais qui a une chimère, qui oublie une donnée du problème sur lequel, à part cela, il fait merveille. Il pense au « nombre », à l' « harmonie », à la propriété ; il ne pense pas au *mouvement*. Et le mouvement, le courant, la continuité alerte, qualités toujours nécessaires, ne priment-elles pas toutes les autres dans le roman, dans le récit, surtout si la matière en est d'essence comique ? *Madame Bovary* est une matière bourgeoise, non comique. Mais *l'Éducation sentimentale*, mais *Bouvard et Pécuchet ?* Flaubert a pourtant cru que le rythme et la coupe, sinon

de Bossuet, du moins de Montesquieu, y convenaient. C'est ce qui étonnait Moréas.

Ce qu'il en dit est extrait d'un article particulièrement délicieux sur Mme de La Fayette, dont il loue « l'art discret, mesuré et si puissant encore, sans avoir besoin de contorsions ni de secousses ».

Quel air subtil, quelle lumière tranquille baignent la passion dans *la Princesse de Clèves* ! Gautier et ses émules emploient pour décrire toutes sortes de moyens extra-littéraires. Ils barbouillent assez brillamment et il n'y a rien de net en leur peinture. Simplement, brièvement, Mme de La Fayette fait parler ses portraits aux yeux comme à l'esprit, et voilà aussi ses décors bien en place ! C'est la manière de Racine.

Vous que mon bras vengeait dans Lesbos enflammée,

dit Achille à Agamemnon et ce seul vers évoque plus que tout *le fatras caparaçonné des romantiques.*

Ayant donc opposé au dessin pur et au coloris bien placé de Mme de La Fayette et de Racine la surcharge de Flaubert, Moréas, par une brusque question, élargit l'antithèse : « Et Chateaubriand ? demande-t-il. Nous savons qu'il faisait *du plaqué avec génie.* » Du *plaqué*, du *caparaçonné*, des *pièces rapportées*, il me semble bien

que ces noms divers peignent un même défaut et le défaut de toute une littérature.

*
* *

Cinq jours avant sa mort, Moréas eut avec Maurice Barrès une conversation qui débuta par ce mot du poète : « Parle-moi de n'importe quoi de littérature. » Moréas fit à mes travaux une allusion dont le ton d'amitié, délicatement relevé dans le récit de Barrès, me touche et me laisse fier. Ce fut à propos de mon livre sur le romantisme que fut prononcé ce mot vite devenu fameux : « Il n'y a pas de classiques et de romantiques... c'est des bêtises. »

Les textes que j'ai cités prouvent que je ne le dois pas entendre comme une contestation. L'idée de Moréas n'était-elle point la suivante : il n'y a pas un principe classique et un principe romantique en antagonisme, comme il y a pour les manichéens un principe du bien et un principe du mal; le romantisme ne se peut définir que négativement, c'est l'oubli, c'est la perte de telle et telle des conditions éternelles de l'art, c'est (relativement et à des degrés très divers) l'art à vil prix. Je n'ai jamais dit autre chose. J'ai cherché à analyser cette décadence.

Oui, écrit Moréas (juste après son mot sur Chateaubriand) le génie sera toujours le génie, en dépit de la mauvaise occurrence. Mais le génie d'un Racine, d'un La Fontaine, et d'une Mme de La Fayette, à son rang bien entendu, s'est trouvé d'accord avec les bons principes, avec les seuls principes, et c'est tant mieux, ma foi.

Et ailleurs :

Nous devrions savoir, à la fin, que Corneille et Racine ont réalisé l'unique forme d'art véritable depuis l'antiquité : et c'est une honte de l'avoir laissé dire à Nietzsche.

Nos adversaires littéraires nous accusent de rétrécir outrageusement le ciel de l'art, d'en exclure de grands chefs-d'œuvre, de grands poètes, et ils croient aussi que notre amour du classicisme se satisferait de pastiches. Moréas nous aidera à répondre. Lui qui, quand il a nommé Homère, Sophocle, Corneille, Racine et La Fontaine, croit avoir épuisé les divinités du premier rang (il voit un dieu dans Shakespeare aussi, mais mêlé de démon), est merveilleux pour s'intéresser libéralement à tous, pour rendre justice à tous, pour extraire des plus petits auteurs, d'un Moncrif, d'un Monselet, l'arome d'art, de fantaisie qui peut flotter dans leur

fatras. Une ferme doctrine de l'art et du goût ne rend ni bouché, ni insensible. Je craindrais plutôt cette obtusion et cette étroitesse, chez ceux-là, quoi qu'ils en disent, dont le goût ne porte pas de lumière et à qui une certaine intensité confuse (qui est bien quelque chose) suffit déjà pour donner l'émotion du beau. — Quant à ce qui est de faire aujourd'hui « du classique », je ne vois pas que la manière ait dû changer de ce qu'elle était autrefois et que Moréas définit implicitement dans des sentences comme les suivantes :

J'appelle style, *une façon haute de concevoir et d'exprimer simultanément et avec force* — non quelque tour de main capable d'éblouir les demi-connaisseurs.

Le trait principal du génie n'est pas d'être *neuf*, c'est bien plutôt d'être *antique*. Un grand poète comme Dante *touche à la foule par les matériaux qu'il emprunte et il s'en écarte par la qualité de son travail et de son inspiration.*

Lamartine n'est pas sans lacunes. Il éclate cependant, pur rayon dans le brouillard. C'est qu'il fut original et *contemporain sans arrière-pensée par la seule force de ses dons naturels.*

Être « antique » et « contemporain » — contemporain, c'est-à-dire vivant, par la puissance

de l'imagination, du sentiment et de la sensation, par la vertu de ce mystère des entrailles qu'est le « don », qu'est la passion et la force de créer — antique, c'est-à-dire universel, humain, par l'ordre qui épure la flamme, qui en fait de la lumière en la distribuant selon des lois, au fond rigoureuses, et dont les modèles d'application existent. Lois trop fortes pour qu'elles ne se refusent pas à capter une inspiration débile et froide, de telle sorte que, si le pastiche romantique est aisé, le pastiche classique est impossible. Vous pasticherez Campistron, quand vous aurez voulu pasticher Racine. « La Grèce, dit Joseph de Maistre qui ne pouvait souffrir les Grecs, a découvert le beau; il faut toujours faire comme elle sous peine de mal faire. »

Ainsi pensait Moréas.

* * *

Depuis les deux recueils dont je viens de dire si imparfaitement le charme substantiel, a paru, par les soins de MM. Raymond de la Tailhède et Henri Dagan, la série des *Réflexions sur quelques poètes*.

Rien de plus dénoué en apparence que ces entretiens. Rien qui soit d'une tenue plus parfaitement gracieuse. Moréas possède assez de

science pour ne cueillir du savoir que les fleurs. Et son goût poétique, précisément parce qu'il est le plus fier et le plus ferme du monde, peut se montrer le plus hospitalier et le plus aimable. C'est le cas de dire qu'il « ne dédaigne presque rien ». Il relève volontiers le prix de ce qui n'est pas excellent et il observe à merveille cette règle de la critique délicate, qui est de donner des rangs sans en avoir l'air, par la manière de parler des choses. Ce petit livre est plein de doctrine et c'est un bouquet. Il y est question de Louise Labé, de Pétrarque, de Ronsard, de du Bellay, d'Aubigné, de Desportes, de Corneille, de La Fontaine, de Saint-Amant, de Lebrun, de Baour-Lormian, de Victor Hugo et de bien d'autres, bref des grands et des petits. On y apprendra beaucoup sur eux et sur leurs vertus. Mais on rapportera de toutes ces études une leçon plus générale et très précieuse. Moréas, critique, peut rendre à une génération, où il est devenu trop rare, le sens du vers français. Le prestige des grands Parnassiens a eu beau subir des atteintes. Depuis qu'ils ont durci et cassé la poétique française, nous avons eu Verlaine, nous avons eu Moréas lui-même, mais rien d'assez puissant pour déprendre nos contemporains des plaisirs demi-barbares que beaucoup d'entre les plus lettrés trouvent encore auprès d'un Heredia.

Verlaine est la grâce, la fantaisie, l'esprit, souvent adorables, mais non pas la puissance. Moréas a moissonné des gerbes d'un inestimable prix sur un champ maigre. Ce cœur, discrètement amer, trop familiarisé avec l'horreur de l'absolu désenchantement (il n'y avait plus au monde que les beaux vers dont il ne fût pas désenchanté), désintéressé à l'excès des choses humaines, ne voulant cependant laisser sortir de lui que des mélodies parfaitement pures, n'avait qu'une mince matière de chants. « Grand poète », a dit quelqu'un. « Grand petit poète », a dit un autre. Et les deux formules sont vraies. Mais ce qui est grand, sans restriction, chez Moréas, c'est cet amour universel, admirablement informé et savant, de la belle poésie de la France à toutes les époques. L'accent dont il en parle nous la rend tout entière comme contemporaine et fait d'une strophe heureuse de Louise Labé, de Remy Belleau ou de Passerat quelque chose de tout frais, comme né d'hier. Par là, dis-je, sa leçon retrempe le goût poétique français à ses véritables sources.

*
* *

Le libraire me dit que les recueils de critique de Moréas sont négligés par le public. J'en suis

attristé. On se jette sur Claudel et Verhaeren, on abandonne Moréas. On préfère Polyphème à Ulysse. Mais il ne faut jamais désespérer du retour d'Ulysse. Patience ! Polyphème, une fois de plus, aura tort.

JULES RENARD

On appelle quelquefois M. Jules Renard un auteur « rosse ». On l'appelle aussi un auteur « gai » — par antiphrase, dans le sens de gaîté macabre. On parle de son ironie glacée, de sa blague sinistre, de sa fumisterie noire. Jules Renard est tout bonnement un réaliste. Il l'est strictement et absolument. Il est le réalisme en personne. L'application du procédé réaliste produit par elle-même cet effet de charge, de grimace, de sèche bouffonnerie voulue dans des peintures qui, le procédé admis, ne visent qu'à être exactes et fidèles.

∴

Si je ne craignais de m'exprimer comme un pédant, je définirais le réalisme le système qui refuse toute part à la synthèse dans l'invention

et dans l'élaboration de l'œuvre d'art. Le réalisme applique à l'art un procédé exclusif de fragmentation et de détail. Dans la peinture d'un objet, d'un être naturel quelconque, matériel ou moral, il opère invariablement comme si la réalité, l'essence de cet objet se résolvait tout entière en une multiplicité disjointe de menus éléments, de menus événements sans lien interne et vivant, sans unité de physionomie entre eux, sans âme commune. Il peint donc par le seul moyen de l'accumulation et de l'accumulation du petit. De cette manière, on peut peindre dans la perfection un tas de cailloux ; mais quant à exprimer un caractère, quant à animer (que ce soit par la plume ou par le pinceau) un visage, une scène une situation, un paysage — impossible.

Pour qu'un personnage de drame ou de roman nous donne l'impression de la vie, il faut que tous les sentiments, paroles et actions qui lui seront prêtés dérivent d'un fond psychologique un, préalablement aperçu par l'écrivain dans une intuition synthétique. Mais l'art réaliste ne songe pas à faire *vivant* ; sa prétention, c'est de faire *vécu*. Et faire vécu, c'est reproduire dans la dernière minutie la suite des sensations, gestes et propos d'une personne ou d'un groupe de personnes dans des circonstances aussi journa-

lières, aussi banales que possible. Cette trivialité des circonstances, cette nullité de l'affabulation est essentielle dans la littérature réaliste. Des situations « fortes » sont nécessairement le résultat de réactions personnelles énergiques ; et le réalisme fait table rase de la personnalité humaine, de ce qui en l'homme est la personnalité. De là ce qu'on appelait, il y a quelques années, la « tranche de vie ». Par exemple, on fera tenir l'histoire morale d'une famille dans une série de tableaux aussi significatifs qu'un repas de famille où il ne se passe rien que d'ordinaire.

Poussez ce procédé à l'extrême et jusqu'à la manie. Imaginez-le pratiqué avec une sorte de virtuosité par un auteur qui a pris l'habitude de ne voir qu'au microscope et qui raffine sur le chétif, qui, dans l'existence d'un individu ou d'un milieu social, guette d'un regard attentif, aigu, les événements matériels ou moraux les plus petits, les moins dignes de remarque, les plus pauvres en conséquences et ne s'intéresse pas aux autres, qui d'ailleurs sait rendre avec une étonnante précision les minuties anecdotiques ou psychologiques qu'il a le bizarre goût de relever à l'exclusion de tout le reste. Évidemment, cet auteur a une certaine philosophie. Il estime que seules ces minuties comptent, qu'il n'y a qu'elles,

que la vie, tant collective qu'individuelle, des hommes n'est tissue que de minuscules phénomènes et d'infimes accidents, que tout ce qu'on peut dire de causes permanentes, d'actions à effets amples et lointains, de forces profondes, d'influences durables, organisatrices et dominatrices, est pure phrase. Misérable philosophie ! Elle aboutit, disais-je, à un art involontairement caricatural. A l'image authentique de la vie, laquelle implique l'impression d'une continuité interne, d'un souffle interne reliant et imprégnant toutes les parties, elle substitue le spectacle de quelque chose de disjoint, de mécanique, de saccadé, de falot. Spectacle pénible qui, par rapport à la vie et à la nature qu'il prétend représenter, est ressenti comme une dérision et une froide insulte et qui, à ce titre, a sa saveur.

Tel est le procédé, telle est l'esthétique de Jules Renard.

*
* *

Parce que son art est caricatural, je n'ai point prétendu qu'il fût sans vérité. En disant que le procédé réaliste n'est bon que pour peindre un tas de cailloux, j'exagérais pour être entendu. Il y a un domaine psychologique où le réalisme est chez lui. C'est lorsqu'il s'agit de représenter

le caractère d'individus qui n'en ont pas. Des individus affectés de cette lacune fondamentale ne sont pas nécessairement de médiocres brutes ou des êtres insipides. Tels, ils seraient en quelque sorte trop opaques, trop gros pour captiver la muse menue et farfouilleuse de J. Renard. Ils peuvent être de tristes messieurs très impressionnables, à l'esprit souple et non dénués d'une certaine imagination, mais d'une timidité, d'une versatilité déplorables, qui atteignent le fond. Tout assujettis à l'impression du moment, leur vie intérieure n'est qu'une succession d'états sans l'ombre de lien organique. Elle correspond à l'idéal de l'art réaliste. Elle l'incarne. Imaginez un parfait neurasthénique, pourvu d'une vague distinction intellectuelle et dont les sentiments, les projets, les démarches participent toujours de l'impulsion, sont toujours hors de la mesure, toujours en deçà ou en delà. Imaginez encore ce que j'appellerai un mufle par discontinuité, par instabilité psychologique, dont les intentions convenables, sujettes à une mise en question perpétuelle, ne peuvent jamais passer à l'état de parti pris général. Combinez ces deux personnages si voisins et vous aurez l'*Écornifleur*, ce jeune homme dont Jules Renard nous a longuement détaillé les éternelles velléités de bonnes fortunes et de mauvaises actions.

Son autre héros, le petit *Poil de Carotte*, que je n'ai pas le loisir d'analyser, c'est après tout l'*Écornifleur* enfant — enfant subtil, secret, irrésolu, sorte de petit vieux qui, sans se soumettre à personne, n'ose rien faire, rien affirmer contre personne, qui a comme un génie de se faire méconnaître, et d'agir contrairement à ce qu'il voudrait et pourrait, qui y trouve je ne sais quels plaisirs d'avorton fataliste et comme la joie de jouer un mauvais tour aux autres en le jouant à lui-même, mais qui, entre temps, n'en pense pas moins et se nourrit d'insultes pertinentes et silencieuses contre son entourage, père et mère y compris.

*
* *

On trouve dans les livres de Jules Renard une langue très correcte, exacte et précise. C'est beaucoup. On y trouve bien des choses, bien des mots et des historiettes drôles, de la nature de drôlerie que j'ai essayé de définir. On y en trouve quelques-unes qui, n'ayant pas cette drôlerie muette et glacée, sont de purs riens. Mais que l'ensemble est pénible ! Il est dur de soutenir la lecture de livres qui se composent uniquement de petites notations et notules réalistes ou rosses, comme on voudra, juxtaposées à plat les unes

aux autres et que ne relie aucune *suite*, que ne parcourt et n'anime aucun mouvement. On a la sensation de quelque chose qui se recommence toujours, qui n'a ni milieu, ni commencement, ni fin, qui n'aboutit pas. On pourrait intervertir l'ordre des chapitres. Le lecteur ne s'en apercevrait certainement pas.

Comme son *Écornifleur*, Jules Renard se dépense en petits travaux saccadés et de courte haleine. Il n'aboutit point.

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

L'UNITÉ DU FAUST DE GŒTHE (1)

Tout Français lettré a lu une fois dans sa vie quelque traduction du Faust de Gœthe. Peu cependant connaissent le Faust. Si l'impression de certaines scènes — de celles surtout popularisées par la peinture ou la musique — est, chez la plupart, restée vive, l'idée qu'ils se font de l'ensemble est assez vague. Quelques zones lumineuses dans un immense nuage, tel leur apparaît le Faust. Je n'examinerai pas ici la part de responsabilité qui revient aux traducteurs dans ce malentendu. Je suppose que nous ayons une version convenable du Faust et je considère seulement les difficultés que présente l'œuvre

(1) Une bonne partie de cette étude a paru dans mes *Pages choisies de Gœthe* publiées par la librairie Armand Colin (avec la collaboration de M. Paul Baret). Je remercie les directeurs de cette maison d'avoir bien voulu m'autoriser à la reproduire.

elle-même à un lecteur désireux de s'en approprier le sens total.

Je commence par dire que l'obscurité du Faust est une légende. De ce que le Faust est une œuvre très profonde et compréhensive, il ne s'ensuit pas qu'il soit une apocalypse. Il est vrai qu'il ressemble à un labyrinthe.

Tout d'abord ce poème nous frappe et nous déconcerte par une particularité fort étrange. Pris à part, chacun des grands épisodes dont il se compose offre un sens clair, forme un tout majestueux et puissamment ordonné. Mais à mesure qu'on avance, la signification de l'ensemble se fait plus incertaine et plus obscure ; elle s'élargit jusqu'à devenir insaisissable, elle semble se dérober dans l'infini. On est comme un voyageur perdu dans un dédale de collines et vainement en quête d'un sommet d'où son regard embrasse toute la chaîne. Sans doute, il y a un drame dans le Faust, un drame régulier et précis avec exposition, nœud et dénouement. Je veux dire le pari engagé sur le salut de Faust entre le Seigneur et Méphistophélès, le pacte conclu à la suite de ce pari entre Méphistophélès et Faust lui-même, enfin le salut de Faust. Mais ces scènes, en y joignant les épisodes qui y tiennent par un lien certain, sont de beaucoup les moins nombreuses. Elles forment deux ou

trois groupes séparés par d'énormes distances, entre lesquels s'étendent plusieurs suites de tragédies et de spectacles particuliers, vastes masses qui semblent exister pour elles-mêmes et qui, à première vue du moins, écrasent et font perdre de vue le drame, bien plutôt qu'elles n'y apparaissent subordonnées. Au surplus, il importe de remarquer que le drame du Faust, loin de correspondre à l'idée première, génératrice, du poème tout entier, y a été en quelque sorte introduit après coup. Le pacte entre Méphistophélès et Faust ne figurait pas dans les premiers fragments publiés. Le Prologue dans le Ciel, qui expose le pari entre le Seigneur et Méphisphélès et s'annonce maintenant comme le support de tout l'édifice, n'a été écrit qu'en 1797, c'est-à-dire vingt-cinq ans au moins après la conception initiale. On dirait un effort tardif du poète pour concentrer entre des bornes précises une œuvre qui allait se développant sans mesure dans son imagination et selon quelque loi incalculable.

Voilà à quoi tient l'obscurité du Faust, l'espèce d'impression décevante et sibylline qu'il fait à un lecteur légitimement préoccupé de sa signification totale. Mais assurément ce ne peut être là qu'une première apparence due au manque d'orientation et facile à surmonter. Nous ne saurions soupçonner Gœthe de cette mysti-

fication qui eût consisté à nous mettre l'esprit à la torture en assemblant sous un titre unique une série de conceptions sans lien véritable, à nous lancer à la recherche d'une idée d'ensemble qui n'existe pas. Un génie aussi ferme, aussi dominateur, aussi lucide en ses desseins, n'a pas commis cette faute de se désintéresser du tout de son œuvre, dans la joie d'en réaliser richement les parties. Entre toutes ces grandes constructions poétiques qui se succèdent sous nos yeux, il y a quelque convergence profonde et mystérieuse. Le Faust a certainement son unité ; il faut la chercher là où elle est et nous en donner le sentiment. Pour être d'autre essence que l'unité organique et fermée d'une œuvre d'art, elle n'en règne pas moins souverainement sur tout le poème. C'est elle qui fait à chaque épisode un fond sombre, riche, et lui donne sa couleur tragique. Ainsi l'âme d'un pays parle au cœur par tous ses sites. Ainsi, il y a dans une grande destinée un mystère qui imprègne tous les lieux où elle passe.

Il est incontestablement très avantageux, pour se guider dans le Faust, de connaître les circonstances si singulières de sa composition. Gœthe l'a commencé vers vingt-cinq ans et terminé après quatre-vingts. On sait avec quel caprice, quel imprévu apparent il y a travaillé. Il l'a aban-

donné pendant des périodes de dix, de quinze, de vingt années, surprenant et scandalisant presque ses amis par son inconstance. Puis il s'y remettait dans le mystère, en exécutait un fragment parfois très considérable, parfois assez court, et, comme s'il se fût tenu pour satisfait d'avoir imprimé à son œuvre une physionomie, une orientation nouvelles, il la laissait à nouveau dormir. On est parvenu à établir avec une suffisante exactitude la date de rédaction de chacune des scènes. Ces renseignements sont précieux. Ils rendent compte de la différence des styles entre les grandes parties du Faust, par la différence des époques. Surtout ils font comprendre pourquoi on s'épuiserait vainement à chercher dans le Faust un plan unique et rigoureux. Si Gœthe n'a pas fait son poème d'un seul coup, c'est qu'il ne l'a pas conçu d'un seul coup. Les arrêts et les reprises de ce gigantesque labeur ne sauraient être traités comme de simples accidents, ils répondent à quelque nécessité interne, à quelque fatalité de la conception elle-même. L' « idée » du Faust ne s'est jamais présentée tout entière à l'esprit du poète; il y avait sans doute en elle quelque chose d'inépuisable. Mais, à dire vrai, elle ne l'a jamais quitté. « Partout, écrivait-il à Humboldt, en 1832, elle l'avait accompagné doucement dans la vie. » Elle a tra-

vaillé, elle s'est amplifiée, approfondie, creusée, raffinée dans sa conscience. Tantôt concentrée, impérieuse, mûre pour quelque réalisation ; tantôt éparse, inquiète, à la recherche d'éléments nouveaux ; parfois riche d'un présent splendide, toujours grosse d'un mystérieux avenir. C'est cette idée qu'il faut saisir à son origine pour comprendre la loi de son étrange développement.

*
* *

Auparavant, voyons comment le sujet du Faust s'est présenté à l'esprit de Gœthe. Nous en rappellerons le plus brièvement possible les origines historiques. Elles sont assez connues.

La légende du docteur Faust s'est formée en Allemagne, à l'époque de la Réforme, autour d'un personnage dont la carrière reste obscure : Georges Sabellicus, dit Faustus junior, sorte de vagabond de génie, sorcier, faiseur de tours, escroc, ivrogne, frondeur cynique, qui tenait séance dans les auberges et se vantait de son commerce avec le diable. Il semble s'être destiné tout d'abord à la vie universitaire et avoir été fort lettré. Il avait enseigné à Kreuznach. Mélanchton le fit chasser de Wittenberg. Luther, après l'avoir accueilli, le chasse à son tour en le couvrant d'anathèmes. L'imagination popu-

laire s'empara de lui, lui prêta les pouvoirs et les aventures les plus étranges. Dans la merveilleuse scène de l'Auerbachs Keller, à Leipzig, Gœthe a immortalisé l'un des plus caractéristiques parmi ces récits.

La légende en formation trouva sa première expression écrite dans un petit volume paru à Francfort-sur-le-Mein en 1587. En 1599, un luthérien passionné, Rodolphe Widmann, en donna une seconde version, et il ne cessa pas de s'en publier de nouvelles, jusqu'en plein dix-huitième siècle, le plus souvent dans un dessein d'édification chrétienne. On se proposait de flétrir l'orgueil de l'esprit en montrant son intime parenté avec la plus monstrueuse débauche. Dramatisée, la vie de Faust était devenue l'un des spectacles les plus goûtés des théâtres de marionnettes. C'est sous cette forme que Gœthe la connut dans son enfance. C'est sous cette forme seulement que nous la résumerons d'après Wilhelm Scherer (*Geschichte der deutschen Litteratur*).

« Le Faust du drame populaire est professeur à Wittenberg, mais la science ne le satisfait pas. Il déclare qu'il veut s'adonner à la magie ; son bon génie l'en détourne, son mauvais génie l'y encourage; son *famulus* Wagner annonce deux étudiants qui lui présentent un livre ma-

gique après lequel il soupirait depuis longtemps. A l'aide de ce livre, il évoque les esprits : il veut prendre le plus rapide à son service. Maints d'entre eux sont trop lents à son gré ; seul Méphistophélès, qui est aussi rapide que la pensée de l'homme, le contente. Méphistophélès va quérir chez le prince des enfers les conditions du traité ; il doit se mettre pour vingt-quatre ans au service du docteur, après quoi celui-ci appartiendra à l'enfer. Le traité conclu, Faust veut visiter la cour d'un prince et Méphistophélès l'emporte à travers les airs. A la cour de Parme, il amuse le prince par ses artifices magiques et fait apparaître à ses yeux des personnages de l'antiquité, entre autres Hélène. Il revient à Wittenberg, où il retrouve son *famulus* Wagner, et il pose à Méphistophélès des questions suspectes sur l'enfer et sur l'état des damnés. Il désire aussi être renseigné sur la béatitude céleste ; Méphisto se refuse à répondre ; comme Faust le presse, il disparaît. Alors Faust veut rentrer en grâce avec le ciel et maudire la magie. L'enfer l'apprend ; Méphisto revient auprès du docteur en prières. En vain lui offre-t-il sceptre et couronne. Mais il lui ramène Hélène qui gagne le cœur de Faust et l'arrache au repentir. Comme Faust veut la saisir dans ses bras, elle disparaît. Enfin, pendant un repas qu'il offre à des étu-

diants, il sent sa fin qui approche. Les vingt-quatre années sont révolues et il devient la proie du Diable. En face de Faust, et en contraste avec lui, voici Hanswurst qui le parodie durant toute la pièce. Comme Faust, il évoque les esprits; mais sur lui ils ne peuvent rien. Le contraste est à son comble dans la dernière scène : Hanswurst, autrefois domestique de Faust, est devenu veilleur de nuit ; au moment où l'heure suprême va sonner pour Faust, où, au milieu des angoisses de la mort, une voix du ciel annonce au malheureux l'éternel jugement, Hanswurst chante le refrain des veilleurs de nuit et jouit de sa confortable existence de philistin. Ainsi les trop hautes aspirations conduisent en enfer et celui-là seul est heureux qui se confine entre de modestes limites. »

Peu de temps après sa première fixation littéraire, la légende de Faust fut connue du grand prédécesseur de Shakespeare : Christophe Marlowe. Il en fit un drame et l'éleva presque à sa vraie signification. Il n'est pas douteux qu'il y eût dans le Faust de l'histoire un caractère d'audace, une puissance de satire intellectuelle allant jusqu'au cynisme. Scandalisés par les ambitions de l'esprit ou ne les comprenant pas, les pieux rédacteurs de la légende de Faust firent du personnage un débauché satanique. Ils essayèrent

de montrer dans les plus triviaux et inassouvissables instincts la vraie cause de sa révolte. Un critique récent, Édouard Rod, fait comprendre en ces termes le sens du drame de Marlowe : « Bien qu'il suive assez fidèlement le drame populaire, il ennoblit son héros. Son Faust n'est plus le piteux *privat docent* et le médiocre sorcier de Spiess et de Widmann; il est un grand esprit qui a fait le tour du savoir humain... qui se perdra surtout parce que sa curiosité le pousse aussi loin que peut atteindre le génie de l'homme, parce qu'il n'aspire à rien de moins qu'à être un dieu puissant. Sans doute, la soif des jouissances terrestres l'envahit à son heure; mais c'est lorsque son âme, qu'il a vendue pour d'autres joies, s'affaiblit et s'épuise. Chez Marlowe comme dans la légende, Faust est damné. »

Il appartenait à Lessing d'élever définitivement Faust au-dessus de l'anathème en le comprenant comme un Prométhée de l'intelligence. Cette aspiration à la connaissance universelle, il n'y verra plus un conseil de l'enfer, mais une des marques authentiques du divin dans l'homme. Il projeta un drame de Faust; mais il ne l'a pas exécuté, ou le manuscrit s'est égaré. Ce que nous savons de ses intentions résulte de sa dix-septième lettre sur la littérature et de renseignements donnés après sa mort par un ami. Il

nous suffira d'indiquer que les démons assemblés dans une vieille cathédrale, afin d'y comploter la damnation de Faust, ne comptent pour le perdre que sur sa curiosité sans bornes et l'obstination indomptable avec laquelle « il fouille dans la profondeur de la Vérité ». Quel usage Lessing eût fait, dans le cours de son œuvre, des péripéties du drame populaire, nous n'avons pas à le conjecturer. Mais nous sommes assurés, et c'est l'important, qu'elle devait se terminer par le salut de Faust annoncé au moment suprême par une voix du ciel.

Sans doute Lessing, si net dans la conception, n'avait-il pas la force nécessaire pour faire vivre en l'individualisant, cette grande figure. Son Faust est le précurseur de celui de Gœthe. Nous dirions que c'est déjà celui de Gœthe, si la réflexion du philosophe qui se représente, en termes abstraits et généraux, des formes de caractère et d'existence, n'était en somme de peu de prix auprès de l'intuition créatrice qui leur donne un corps pétri en pleine terre.

∴

De tous les sujets qui s'offrirent de bonne heure au génie de Gœthe, nul ne l'a autant passionné que la légende du docteur Faust. C'est

qu'un tel sujet, exigeant un poète aussi supérieur par l'étendue intellectuelle que par l'imagination tragique, lui représentait la mesure de sa propre puissance. La destinée du mystérieux héros, jeté par la désillusion de la science dans la frénésie de la volupté et de l'action, devait émouvoir jusqu'aux dernières profondeurs une jeune âme ardente et lucide, également avide de connaissance et de bonheur, prise d'une sorte d'effroi à la pensée de sacrifier l'un à l'autre.

Il suffirait, à défaut de renseignements positifs, de méditer un peu sur les premières scènes de l'œuvre pour se convaincre que le poète n'a pas commencé par en mesurer les dimensions et en arrêter les grandes lignes, mais qu'il s'est jeté au cœur de son sujet dans un mouvement d'enthousiasme. La personnalité de Faust s'est emparée puissamment de son imagination et de son cœur et il l'a fait parler; il lui a fait dire son ambition de titan, son dégoût de la science, sa soif de vie, son âpre volonté, sa nostalgie. Ce qu'on peut appeler l'*idée* du Faust est sorti de ce fragment bien plutôt qu'il n'en ait précédé et gouverné la composition. Elle s'est imposée au poète avec les suites infinies dont elle était grosse. Il s'était, comme malgré lui, chargé d'un monde. Par cette seule ana-

lyse du malheur de Faust, il ouvrait une question en quelque sorte démesurée : la question de la puissance de l'homme. Et il s'obligeait à y répondre selon ses forces d'homme. S'il en est ainsi, il ne faudra donc pas accuser Gœthe de s'être complu à étendre artificiellement le cadre du Faust. En réalité, ce cadre ne pouvait être rempli : il ne comporte pas moins qu'une interprétation de toute l'expérience humaine. C'est ce que je voudrais mettre en évidence.

Faust est un savant allemand du temps de la Renaissance. Il faut nous le représenter âgé de quarante à quarante-cinq ans. Versé dans toutes les connaissances de son époque, glorieux, entouré de disciples, il désespère du savoir humain et de la vie. Son savoir, amas de mots, est une marchandise misérable qu'il ne débite qu'avec horreur. Et pour acquérir ce trésor, il a mené une existence « dont un chien ne voudrait pas ». Enfin il s'est adonné à la magie, espérant arriver par elle à l'intuition des forces de la nature. Et en effet, il est maintenant en son pouvoir de se donner le spectacle de la vie universelle, d'évoquer dans un raccourci éblouissant de splendeur toutes les lois par où s'entretiennent la variété et l'harmonie du cosmos. En langage plus abstrait, la magie l'a conduit d'un coup au terme idéal de la science : à la représentation de tous

les rapports qui composent, par leurs infinies combinaisons, la trame visible, l'apparence du monde. Mais, hélas ! ce n'est qu'une représentation, une image ! Ce n'est pas la réalité. Sous ce décor, dont la contemplation suffirait à rendre ivres les hommes ordinaires, l'être se dérobe, et qu'est-ce qu'un savoir qui ne nous le fait pas toucher ? Médiocre courage que celui qui ne prétendrait pas plonger dans l'abîme et s'arrêterait satisfait à cette brume brillante des choses et des phénomènes, sous laquelle se dissimule le mystère des mystères. Qu'est-ce que l'être ? Comment se crée-t-il ? — Ici éclate la grandeur, mais aussi la témérité de Faust. Il comprend que jamais la spéculation abstraite ne pourra répondre à une pareille question, que la contemplation intellectuelle, restant nécessairement extérieure à son objet, est incapable de nous initier à l'action par où l'être se crée. Vainement les métaphysiciens d'Université iront-ils subtilisant de plus en plus leurs concepts, dans l'espoir que le plus subtil et le plus raffiné de tous, parce qu'il ne sera presque plus une pensée, leur fera toucher la réalité dernière. L'idée ne peut enfanter que l'idée. L'homme ne saurait pénétrer l'action créatrice de la nature, que dans la mesure où il y participe lui-même avec conscience. Faust, qui, depuis sa jeunesse,

n'est presque pas sorti de son cabinet, ferme les livres d'astronomie qui lui découvraient jusqu'aux extrêmes horizons du Ciel, et il évoque hardiment l'*Esprit de la Terre* : car l'homme est une plante de la Terre, et c'est la vie de la Terre qui circule en lui. A cet esprit « dont il se sent si proche », il demande de l'emporter pour un instant de la durée, lui, être éphémère, dans sa course éternelle, de l'admettre à la divine activité qui sans cesse engendre, détruit et renouvelle, qui fait la vie avec la mort, le bien avec le mal. Autant dire qu'il veut être dieu !

Mais il a trop demandé. Il a demandé quelque chose de surhumain et d'inhumain. L'esprit de la Terre est trop profond, trop monstrueux pour que la compréhension et la volonté d'un homme puissent s'égaler à lui, entrer pleinement dans son dessein ; Faust, qui l'a témérairement évoqué, chancelle d'épouvante à sa vue. L'Esprit, d'un mot foudroyant, le remet à sa place et le laisse plus désespéré encore à son impuissante solitude.

Le Faust pourrait finir là. La tentative titanique de Faust a échoué. La folie de son espérance lui a été criée brutalement. La vie ne saurait plus avoir de valeur à ses yeux. Un arrêt irrévocable l'a rejeté dans la vulgaire condition de l'homme. Il restera ce qu'il prétendait cesser

d'être : un jouet, un des incalculables caprices de cet être infini dans la pensée inépuisablement ordonnatrice et féconde duquel il a voulu entrer de force.

En dépit des quarante ans de Faust, ce que Gœthe a exprimé ici, c'est, pour employer un mot célèbre de Renan, l'*encéphalite* d'une adolescence ivre d'orgueil intellectuel et de confiance en la pensée ; c'est cet idéalisme d'un jeune cerveau très fort qui se flatte de pouvoir fonder exclusivement la vie sur la connaissance, réaliser l'accord actif de ses sentiments et de sa conduite avec la vérité universelle ; et c'est aussi la prompte déception réservée à cet idéalisme. Pour comprendre ces premières scènes de l'œuvre, il faut sentir l'extrême jeunesse de leur inspiration. Ni l'âge attribué au héros, ni sa force mentale, ni l'extraordinaire solidité des vers allemands dans lesquels il enserre des pensées d'une magnifique étendue, ne doivent nous faire d'illusion à cet égard. Faust a tout lu, tout enseigné ; il n'a pas encore vécu. Il se croit précipité d'un coup aux extrêmes conclusions d'une sagesse amère, déçue jusqu'au désespoir. Mais il en juge trop tôt. Il n'a rien expérimenté, mis la main à rien encore. Son expérience est toute subjective. Il ne sait que sa puissance intérieure, son aspiration démesurée.

On voit, dès à présent, que le Faust ne saurait se développer à la façon d'un drame ordinaire, s'il faut entendre par ce mot un conflit de passions et d'événements suivi à travers ses phases essentielles jusqu'à la victoire ou la défaite qui le termine. Faust est vaincu. Il ne lui reste qu'à se détruire ou à continuer de vivre en vaincu résigné. C'est ce dernier parti qu'il prend. Si Gœthe n'avait eu que des soucis d'artiste, il pouvait s'en tenir là. Le commencement du Faust, depuis le premier monologue jusqu'au moment où les chants de Pâques retentissent aux oreilles du désespéré et détournent le poison de ses lèvres, forme une œuvre d'art admirable. Mais un sentiment plus haut défendait au poète de nous laisser dans le vague sur la suite d'une destinée dont cette première aventure faisait éclater brusquement la grandeur, mais aussi l'immaturité et l'excessive ambition, sans en faire connaître la ressource profonde. Il ne pouvait s'arrêter sur le désespoir de Faust comme sur une conclusion, sur une philosophie de la vie. Car il y a contre ce désespoir un argument de fait autrement décisif que toutes les considérations de morale et de sentiment : à savoir, qu'une âme capable de le ressentir est incapable de s'y arrêter, bien plus y contracte une force nouvelle. Elle s'est, avec un élan fou, épan-

due dans le vide ; violemment rejetée sur soi-même, elle se blesse, mais elle se concentre et se resserre. D'épanouie et naïve, elle devient prudente, sage. Elle ne se précipitera plus vers rien : car elle est guérie de la chimère, elle sait maintenant qu'aucune des réalités de ce monde ni davantage leur ensemble ne peuvent la repaître. Mais elle ne déclinera rien, elle ne se refusera à rien: car à défaut de l'infini d'être et de vérité qu'elle pensait saisir, qui sait si les plates occasions de la vie ne réservent pas un noyau de sagesse à qui sait y mordre ? De plus elle est devenue maîtresse d'elle-même, difficile, et saura distinguer l'expérience de l'illusion.

Ainsi le divin Esprit — que Faust serait prêt à maudire — ne s'est pas désintéressé de lui. Il ne se désintéresse plus de l'audacieux qui s'est une fois précipité pour le saisir. En se dérobant à ses prises, il lui laisse des trésors : l'énergie blessée, la clairvoyance, l'amertume, commencements de la sagesse. Il délègue auprès de Faust un étrange compagnon.

Faust, après l'échec de sa terrible tentative, s'était résolu au suicide. Mais le son des cloches de Pâques, les chants de la résurrection ont retenti au moment suprême et il a versé des larmes d'enfant sur la douceur de la terre. Le renouveau de la nature, l'allégresse pieuse du peuple qui

se répand dans les champs en fleur par ce dimanche, le plus beau des dimanches, ont ramené dans son âme, non pas la paix, mais une indulgence haute et clémente pour l'homme, pour la vie, pour l'illusion. Rentré de sa promenade, il ouvre avec tendresse le livre de la bonne tradition : le Nouveau Testament. A la lumière de la lampe, il commente les formules métaphysiques du quatrième évangile dans une pensée de bienveillance, quand paraît le Tentateur : Méphistophélès, la figure la plus individuelle peut-être, la plus âprement accentuée que Gœthe ait jamais tracée. Il en avait, dit-on, pris certains traits à son ami de jeunesse, Merck, dont l'ironie dure fut un merveilleux stimulant pour sa nature harmonieuse et trop aisément épanouie.

Méphistophélès, c'est « l'esprit qui toujours nie », le génie de la moquerie et de la destruction, le Diable enfin, le méchant. Rien ne germe qu'il ne s'acharne à le flétrir, aucune sensibilité qu'il n'essaie d'empoisonner par le dégoût d'elle-même, aucun enthousiasme qu'il ne s'applique à convaincre de boursouflure. Il guette avec rage tout ce qui veut vivre. Il dessèche, brûle, inonde, bouleverse. Mais, de tous les êtres de la création, c'est avec l'homme que sa tâche est le plus facile. La plante et l'animal emploient toute leur aveugle énergie à ne s'incorporer que

de bonne et résistante matière et à se défendre contre le néant. Pour eux la « tendance à persévérer dans l'être », dont parle Spinoza, n'est pas au moins une ironie. Ils ne sont désagrégés que par la force brutale. Mais la créature « raisonnable », la petite divinité bipède est une terrible ennemie d'elle-même, et la pensée, dont elle s'enorgueillit, n'est en elle qu'un principe de division intestine et de vains tourments. Comment dans ce docteur Faust, dans ce chercheur d'étoiles, le Malin ne verrait-il pas une proie d'élite et sûre en proportion de sa supériorité ?

Méphistophélès est le mal, en ce sens qu'il détruit pour détruire, pour tout ramener au niveau de sa propre impuissance. Mais considéré de plus haut, il est bienfaisant. « Je suis l'esprit, dit-il de lui-même, qui toujours veut le mal et toujours produit le bien. » Le Seigneur le regarde avec complaisance et explique en ces termes son rôle providentiel : « De tous les esprits qui nient, le Malin m'est le moins importun. L'activité de l'homme en vient trop aisément à s'endormir, il se complaît bien vite dans l'absolu repos. C'est pourquoi je lui attache un compagnon qui, en l'irritant, l'actionne ; le Diable doit créer lui aussi à sa façon. »

Parole profonde ! les vérités les plus certaines, les plus grandes et les plus bienfaisantes, les

règles les plus tutélaires et les mieux éprouvées dégénèrent et s'encrassent à l'usage, à cause d'une complexité toujours renaissante d'application qui dépasse la paresse et la brièveté de vue des hommes chargés de les appliquer. Ceux-ci peu à peu les ramènent à leur taille ; ils en éteignent la lumière à leur propre obscurité de cœur et d'intelligence. De hauts principes de vie ils font la routine, odieuse à la vie ; voilà l'utilité du négateur. Sa critique corrosive oblige l'affirmation à remonter au vrai niveau d'où descendent ses bienfaits ; elle lui restitue son naturel, sa pureté lumineuse. Toutes les bonnes choses spirituelles, morales et politiques ont besoin de ce bain de vitriol. L'athée subtil relève et rajeunit l'idée de Dieu. *Lou Diable porto péiro*, dit Mistral. Le Diable porte sa pierre à la construction divine. *Oportet hæreses esse*, formule l'Église.

Avec quelle paisible dignité Faust accueille Méphistophélès et le laisse salir en propos pleins de force et de pittoresque la création tout entière!

Comment Méphistophélès va interpréter les ambitions grandioses de Faust, il est aisé de le comprendre. Faust, trop sérieux pour se contenter de science abstraite, a fait ce rêve fou : devenir dieu, se rendre participant de la divinité interne de la terre, tout être, tout vivre ! Ce rêve, Méphistophélès le traduit en prose ! « Voici, pense-t-il,

un professeur qui veut secouer la poussière de sa bibliothèque et de ses cornues et connaître le monde. Les grands mots dont il se paye ne sauraient avoir d'autre sens précis. Le docteur Faust est las d'étudier, il se fait vieux, il veut jouir. » Et c'est pour l'aider en ce dessein qu'il lui offre ses services. Faust les accepte de haut, dans un mouvement de désespoir lucide; non pas avec le tremblement goulu de l'enfant, je veux dire de l'homme ordinaire, qui met la main sur des friandises, mais sans joie, en pleine possession de soi. L'Esprit dans le sein duquel il avait prétendu fondre sa misérable existence l'a rejeté. Quelle ressource lui reste ? Du moment qu'il est impuissant à faire de sa vie la réalisation de sa pensée, le parti le plus violent, le plus arbitraire est encore le moins indigne d'être tenté. Suivre Méphistophélès, c'est une façon de se fuir soi-même, ou d'essayer. Faust conclut le pacte proposé. Il se lance à travers le monde, résolu à se perdre dans les aventures que lui ménagera le génie de son compagnon, lequel croit savoir l'amertume finale de toute expérience humaine et en triomphe d'avance.

Or, dans ce pacte, la dupe ce n'est pas Faust. Méphistophélès le croit perdu par cet acte de renoncement exalté à la raison, à la science,

« les suprêmes forces de l'homme ». Mais il ne comprend pas à quel point Faust, tout en lui cédant, le domine. L'illusion ne trouble pas un instant ce cœur ferme dont la capacité dépasse de tant toutes les jouissances des sens et de l'ambition vulgaire, qu'il défie Méphistophélès de lui procurer une minute de vie qui le satisfasse et qu'il souhaite de voir durer. « Si jamais il m'arrive de dire à l'instant qui passe : Oh ! demeure ! tu es si beau ! alors je consens à ce que tu jettes tes liens sur moi, alors je consens à sombrer dans l'abîme ! » Voilà ce que le Diable, ce prometteur de joies inouïes, ne comprend point. Voilà ce qui passe sa malice. Il n'a pas mesuré la grandeur possible de l'homme. Devant la manifestation de la partie divine de l'homme, il se trouve puéril. Aussi sera-t-il la dupe du pacte. Pour Faust, il n'est qu'une déchéance humaine : capituler de contentement devant ce qui n'égale pas l'âme.

Faust voulait entrer dans la vie comme un dieu. Il y entre comme un être de chair. Il y entre par la tendresse, par la faiblesse et par la faute. Il séduit une jeune fille que cet amour marque pour le ciel, mais voue ici-bas à la honte et à la mort. Il l'arrache aux pâles limbes de l'innocence : il éveille, fait briller en elle un rayon de l'essence éternelle. Au jour du jugement il la retrouvera

dans la phalange des « pénitentes », des vraies martyres. Mais sur cette terre, elle expie affreusement. Et il y aura longtemps que ses petits os seront émiettés, que Faust, brûlé, mûri par tant de soleils et d'automnes, continuera à mener par le monde une existence de catastrophes et de gloire. Faust commencera l'apprentissage de la vie par la faute. Il le poursuivra par toutes les erreurs humaines. Idée fondamentale, pourrait-on dire, de la morale de Gœthe, qu'on se figure si pauvrement quand on l'accuse d'une espèce d'optimisme contemplateur, d'une acceptation toute facile et voluptueuse de la nature. Il s'est fait une notion sévère et tragique du mal; il a conçu que l'homme ne se forge un peu de sagesse qu'au feu de la souffrance. Personne n'a suivi d'un regard plus profond les répercussions des sentiments dans les destinées, ni la puissance de destruction et de ruine que peuvent contenir les plus douces passions humaines. Il est vrai qu'il n'est pas chrétien, encore que ce soit dans le Paradis chrétien que le second Faust se dénoue et que Marguerite trouve sa couronne. Mais il n'a pas non plus glorifié béatement la joie de vivre. Ce genre de paganisme, si paganisme il y a, est trop vulgaire, pour qu'il soit permis d'en soupçonner un Gœthe. Il n'a vu dans la vie ni un fardeau douloureux, ni une mine de

jouissances à exploiter, mais la matière d'un art profond. L'homme ne fait rien de bien spontanément; il faut qu'il se soit trompé. Une conscience ne s'assagit et ne s'élève, n'acquiert quelque empire sur la destinée, qu'en réfléchissant sur ses erreurs. Pour Gœthe, l'individu ne progresse en bonté et en puissance que par une série de renoncements et de recommencements nécessaires. Il n'a pas eu ce sentiment passivement olympien et impassible, que les « pauvres d'esprit » lui prêtent, de la destinée, humaine, mais un sentiment tragique. L'esprit de Gœthe était tragique par la profondeur de son naturalisme. Le Faust, qui est le poème de la puissance humaine, pourrait s'appeler par là même le poème de l'éducation par la faute, par l'erreur et par le malheur.

Une éducation humaine, voilà donc ce qui se poursuit d'un bout à l'autre du Faust. Ces drames publics et privés, ces mondes de l'histoire et du rêve au centre desquels nous retrouvons le héros tantôt agissant, tantôt interrogeant et contemplant, se présentent comme autant d'écoles pour une activité et une intelligence d'homme. De là, leur convergence, leur sens suprême. Sur toutes ces aventures tragiques, s'éprouve et se forme ce qu'il y a de plus grand dans la nature : une âme, une volonté, une

pensée. Et c'est par là qu'elles sont tragiques. Tout change, tout passe autour de Faust. Mais en lui quelque chose ne change pas ou plutôt progresse et s'affermit toujours : c'est le courage de l'intelligence, c'est la droiture de la volonté, c'est la hauteur du sentiment, c'est la clairvoyance en présence des coups et des révélations de la vie. Toujours plus capable de recevoir le plein enseignement des choses, parce que toujours plus maître de soi. A chaque tournant de sa destinée, après chaque catastrophe ou chaque demi-triomphe, son énergie se retrouve inentamée, son œil ouvert. Non certes, que le malheur et la joie soient passés sur lui sans l'atteindre, qu'il n'ait pas été meurtri, blessé, enivré, qu'il n'ait pas été homme. Mais il s'est dominé; dans le naufrage il a pleuré, mais il n'a pas tremblé. Il a osé enfoncer assez profondément dans chaque épreuve pour en rapporter au jour, fût-ce au prix des plus cruelles déchirures, un nouveau mystère de sagesse et l'enseignement d'une activité meilleure. De là sa pacification. Car il y a en lui une puissance de vénérer silencieusement la loi même dont il a été ou dont il a rendu un autre être victime. Il voit trop clair et trop loin pour croire que ces distinctions violentes de bonheur et de malheur, de victoire et de défaite, auxquelles le jugement du commun

des hommes se laisse entraîner par une sensibilité sans contrepoids, existent dans le cœur des événements eux-mêmes. Y a-t il un malheur qui ne nous fasse savourer des joies d'esprit inconnues, qui ne donne à l'âme quelque beauté ? Y a-t-il un bonheur réel dont les conditions et les effets soient absolument purs de mal et de désordre ? Rien ne réussit, rien n'est vaincu absolument. C'est notre courte vue, ou plutôt ce sont nos irritations, nos rancunes, notre partialité qui établissent ces catégories, et s'imaginent puérilement que l'essence des choses comporte de ces noms flétrissants ou louangeurs, lesquels n'expriment que nous-mêmes. Faust est un héros par la décision de subir tout entière la leçon de la réalité, de ne pas l'interrompre ni y couper court par des cris furieux ou joyeux d'enfant, de se respecter soi-même en la respectant.

Ce qui relie ensemble toutes ces tragédies du Faust, c'est donc la bonne volonté du héros. Le drame de sa destinée ne s'arrête pas, parce que Faust a toujours en lui de quoi le soutenir. Le vaisseau repart pour des contrées nouvelles, parce qu'il n'a pas sombré dans la tempête, ni ne s'est fatigué dans l'accalmie des ports. Ni la volupté ni la douleur ne viendront à bout de Faust : car il reste mécontent dans la volupté, serein et sage dans la douleur. Si chaque épisode

de sa riche existence prend l'apparence d'un tout harmonieux, c'est qu'il en a dégagé et recueilli le sens. Ce qui restait nécessairement morcelé et incomplet dans la réalité, s'achève dans son esprit. Mais cet infatigable expérimentateur de la pensée et de l'action ne s'endort pas sur une expérience. Son ardeur suscite sans cesse autour de lui de nouveaux cercles de la vie. Par son sérieux, il les embrasse dans toute son étendue. Le Faust est inachevé comme une sagesse d'homme, il est fragmentaire comme l'acquisition de cette sagesse.

On a dit que le Faust « manque de colonne vertébrale » ou encore « qu'il en a plusieurs ». Le lecteur comprendra maintenant à quel point ce reproche est déplacé. Il prouve qu'on s'obstine — contre tout sens critique — à exiger de l'œuvre un genre d'unité auquel je soutiendrais volontiers qu'elle est supérieure : car il y a quelque chose d'au moins aussi imposant que l'unité et l'harmonie d'une œuvre d'art : ce sont les révolutions, les brisures d'une destinée tendue vers le meilleur.

Après nous être arrêté, appesanti peut-être dans le commentaire du héros, retournons-nous vers le poète.

Il faut lire le Faust comme on se promènerait

dans des galeries grandioses ou délicates, construites à des époques différentes par un même artiste toujours en quête d'une forme nouvelle de la perfection, capable de finir, et le prouvant par quelques chefs-d'œuvre, mais plus avide encore de recommencer. Pour un tel homme, l'œuvre de chaque moment est moins un but qu'un essai. Voilà pourquoi il la commence avec fougue, mais aussi la néglige dès qu'un projet plus difficile, ou plus complet, lui semble-t-il, s'impose à son esprit. Il préfère le mécontentement, la déception de ses admirateurs, plus intéressés en un sens à le voir mener à bout la tâche entreprise, que se perdre en de nouveaux desseins, au reproche que lui adresserait son intelligence, s'il s'arrêtait dans la conquête du possible. Aussi en usera-t-il en grand seigneur avec ses propres créations. Il se bornera à un fragment si ce fragment signifie suffisamment le tout. Puis, il en construira un autre tout à côté. Car il peut se dire que, par l'activité dont elle témoigne, son œuvre réserve une satisfaction supérieure aux esprits capables de juger aussi librement qu'il a librement agi. Bien plus, son art repose sur l'application de lois naturelles qu'un jour ou l'autre il sera tenté d'approfondir. On le verra alors se dérober, laisser en suspens ce qu'il faisait pour s'absorber dans des investigations

de savant ou des méditations de philosophe. Tel fut Léonard de Vinci. Tel Gœthe dans toute sa carrière, mais très manifestement dans le Faust. Le Faust, suite d'œuvres d'art dont quelques-unes appartiennent à ce qu'il y a de plus grand dans la littérature, est, dans son ensemble, autre chose qu'une œuvre d'art.

Distinguons donc chez l'auteur de ce poème le travail incessant de l'homme sur sa propre intelligence et sur sa vie — et le travail de l'artiste sur une matière qu'il juge digne et qu'il s'efforce d'éterniser. Le Faust, comme ensemble, est le témoignage du premier. De là son pathétique incommensurable.

JOHN RUSKIN

Si l'Anglais John Ruskin n'a pas encore conquis en France un nom égal aux noms de Tolstoï ou d'Ibsen, ce n'est pas faute de prôneurs. Le livre que M. André Chevrillon, neveu et élève de Taine, a publié chez Hachette, sur la *Pensée de Ruskin*, s'ajoute à toute une série d'études apologétiques, dont la plus agréable et, à mon sens, la plus substantielle, dans sa grâce et sa modération, demeure celle de M. de la Sizeranne, publiée en 1897. Presque en même temps que le travail de M. Chevrillon, paraissait, au Mercure de France, une traduction du *John Ruskin*, de M. Frédéric Harrisson, avec un recueil de *Pages choisies*. Ce sont là les plus récents éléments d'une bibliographie, où vous trouveriez les noms de MM. Jacques Bardoux, Marcel Proust et Paul Desjardins. M. Paul Desjardins est le propre ancêtre du « ruskinianisme » en

France. Voici tout près de vingt ans que, dans son *Devoir présent*, dans ses *Grandes âmes et petites vies*, ses *Compagnons de la Vie nouvelle* sa *Nouvelle Fiésole*, il élaborait, à l'usage des Français, une sorte de religion, que j'appellerai protestantisme ombrien, ou bien calvinisme préraphaëlite, et où dominait l'inspiration de Ruskin.

Ruskin a joui dans les pays de langue anglaise du succès le plus étendu. On me dit que sa popularité décline aujourd'hui. Mais, pendant un demi-siècle au moins, ses livres ont rapporté, comme on dit, « gros d'argent ».

Et je comprendrais que M. de la Sizeranne s'émerveillât d'un tel résultat, s'il était vrai, comme il le prétend, que la littérature de Ruskin appartienne aux genres sévères de la philosophie et de la critique d'art. Mais ne se trompe-t-il pas quand il prétend rapporter à quelque genre défini la littérature de Ruskin ? Elle est, à vrai dire, inclassable. Elle offre comme une mixture unique des genres les plus divers, ce qui est un genre aussi, mais le moins sévère et le moins philosophique qu'on puisse imaginer.

Historien et critique des arts, voilà, j'en conviens, ce que Ruskin semble avoir été avant tout. Mais ce n'est qu'une apparence. Il a été égale-

ment cent autres choses, et il a été toutes ces choses, les plus différentes du monde, non pas dans des livres et à des moments différents, mais dans chacun de ses livres, dans chacun des chapitres de ses livres et bien souvent dans la même page. Évidemment, des ouvrages intitulés : *les Peintres modernes*, *les Sept Lampes de l'architecture*, *les Pierres de Venise*, traitent d'esthétique. Mais l'esthétique, telle que la conçoit Ruskin, embrasse à peu près tous les sujets. Il n'est ordre de questions ou de considérations qu'il n'y fasse rentrer. Que ne peut-on, quand on le veut bien, rattacher au commentaire d'un monument d'architecture ou d'un tableau ! L'explication des œuvres d'art est pour lui le prétexte et l'amorce d'un bavardage passionné, enflammé, et souvent plein d'humour, qui butine à tort et à travers dans la théologie, la mythologie, la symbolique, l'histoire naturelle, la morale, l'économie politique, l'hygiène et l'utopie sociale. Penseur intarissable, Ruskin ne pense guère que par digression. Il y a beaucoup de ressemblance entre lui et notre Michelet, le Michelet des derniers volumes de l'*Histoire de France*, de *l'Oiseau*, de *la Mer*, et surtout de *la Sorcière*.

Cependant, si la matière de la plupart de ses livres, traités, articles, discours et leçons, est

composite, bigarrée, capricieuse, dépourvue d'ordre et de choix logique, au point d'en rendre l'analyse et le compte rendu proprement impossibles, si M. Harrisson a exactement caractérisé son procédé littéraire le plus fréquent, en disant que chez Ruskin « chaque paragraphe, chaque sentence, chaque phrase même semble au lecteur la dernière à laquelle il aurait songé pour faire suite à la précédente », il est bien vrai, à un autre point de vue, qu'on ne saurait imaginer œuvre plus une, dans son ensemble, que l'œuvre de cet étrange esprit. Elle est une tout d'abord par l'accent de la personnalité qui en pénètre, qui en anime toutes les parties, tous les détails, et qui donne à tous les dires, raisonnables ou non, de Ruskin, le cachet de Ruskin. Elle est une encore, en vertu d'un certain fond d'idées aussi aventureux que rudimentaire, formé par Ruskin une fois pour toutes, d'où il n'est jamais sorti, auquel il a tout ramené, se servant, pour la défense de ses idées favorites, de tous les arguments qu'une culture encyclopédique, mais improvisée et hâtive, sans force et sans sérieux, fournissait en surabondance à sa prodigieuse fantaisie.

Pour la personnalité de Ruskin, s'il est un caractère qui la définisse, c'est celui d'apôtre, d'annonciateur religieux, de prédicateur exalté

— prédicateur d'une croyance composée ou combinée par lui-même. Il a dit de ses *Pierres de Venise* que c'était un « sermon sur les pierres ». Toute son œuvre n'est qu'un sermon en quatre-vingts volumes, elle a des prétentions de révélation et de prophétie, elle veut régénérer le monde. Il est vrai que c'est par des moyens fort innocents. Jamais l'Angleterre n'a connu secte moins fanatique, moins sombre, moins morne, j'allais presque dire plus aimable, que celle que rêvait de fonder ce puritain épris de Venise, de Florence, de Fra Angelico, de saint François d'Assise, et qui mettait d'ailleurs toute la violence et parfois l'amertume de sa religion native, toute l'âpreté sarcastique de sa race, à prescrire le culte de ces grâces lumineuses et innocentes. Cependant, avec tout son amour de l'Italie médiévale et de l'art catholique, Ruskin ne se comprend, en définitive, que comme l'un de ces grands sectaires qui, de génération en génération, se lèvent du sol protestant de sa patrie pour entreprendre sur les âmes quelque vaste opération de conversion et de résurrection morale. Ce trait, dans notre pensée, le rabaisse-t-il ? Non pas précisément; car nous l'appliquerions aussi à l'étonnant Carlyle. Il le montre seulement très étranger à des hommes de naissance catholique et latine, de formation classi-

que, et au fond peu intelligible pour eux. La singularité de Ruskin, singularité qui adoucit sa physionomie et qui sera jugée par quelques-uns diminuer son éloignement de nous, c'est d'avoir été le sectaire esthète.

Pour sa croyance ou sa religion, voici, je crois, comment on en peut résumer les articles essentiels. Fonds de protestantisme puritain que le charme de l'école ombrienne, de Dante et des cathédrales fit évoluer vers une sorte de catholicisme rétrospectif, anté-luthérien, rejetant toute l'œuvre de l'Église à partir du concile de Trente. Aveu et déploration de la défiance ou de l'hostilité manifestée par la Réforme luthérienne et calviniste envers les beaux-arts, sur lesquels Ruskin accuse d'ailleurs les papes et l'Église d'avoir exercé, depuis le seizième siècle, une influence corruptrice. Exaltation des peintres « primitifs » et de l'architecture gothique, considérés comme le sommet de l'histoire de l'art européen. Condamnation de la Renaissance classique, de tous les styles et de toutes les écoles qui en sont sortis, de l'étude et de l'imitation esthétique des anciens (l'art grec est matérialiste !), de l'idolâtrie de la science expérimentale et positive, de l'esprit encyclopédique du dix-huitième siècle, de l'industrialisme moderne et de toutes les nouveautés qu'il a introduites dans la

civilisation, ces fléaux divers étant un peu considérés par saint Georges-Ruskin comme autant de têtes du même dragon. Explication de la supériorité et de la grandeur du moyen âge par la vertu morale de cette époque, la simplicité des cœurs, l'absence de la distinction ultérieurement établie entre l'artisan et l'artiste, la perfection d'un état social qui incorporait toujours les efforts et les inventions de l'individu à une œuvre collective et mettait l'esthétique au service de la cité et de la religion. Explication de la dégénérescence des arts, à dater de la Renaissance, par la corruption païenne des sens et de l'esprit, par la vanité et le pédantisme des artistes, par leur préoccupation des règles, leur souci de plaire à des initiés, leur asservissement à la volupté et aux goûts luxueux des princes et des grands, par l'orgueil du savoir et l'amour de la beauté pour la beauté. Nécessité de revenir, non pas à la foi catholique, mais à l'organisation sociale, aux modes de travail, aux mœurs, et aux coutumes du moyen âge.

Voilà, en bonne partie tout au moins, le système de ses articles de foi. Il apparaît clairement, sur ce seul résumé, comment la défense de toutes ces croyances qui font bloc dans son cœur et son imagination, l'induit à parler constamment et comme d'une seule haleine de toutes

choses. Curieux mélange de très belles idées et de pures lubies, de très nobles et magnifiques sentiments et d'irritantes puérilités, de très hautes vérités et d'opinions absurdes, que cette religion esthético-sociale de Ruskin! Et quelle plus étrange esthétique que celle qui oblige à considérer (Ruskin n'hésitait pas devant cette conséquence) un Rembrandt, un Velasquez, un Claude Lorrain, un Poussin comme des témoins de la dégénérescence de l'art, à les immoler (avec un Salvator Rosa) aux pieds de Fra Angelico, de Giotto et de Cimabué !

* * *

Les admirateurs (surtout français) de Ruskin m'accuseront de ne pas le comprendre. C'est bien possible. Pour autant que je l'aie compris, je n'y serais point parvenu si je ne m'étais rappelé le comte Russel, qui me paraît avoir été un original dans le genre de Ruskin, un grand cœur ingénu, généreux, chimérique, poétique, maniaque comme lui. Si vous avez voyagé, voici seulement quinze ans, dans les Pyrénées, vous l'aurez rencontré sur la Place Royale de Pau, à la table d'hôte de Gabas ou de Gavarnie. Venu tout jeune dans notre Béarn, pour

sauver sa poitrine malade des brouillards de Londres, cet Anglais, qui a vécu plus de quatre-vingts ans, découvrit avec ivresse et piété la montagne, entendez la haute montagne, les extrêmes sommets qu'il visitait et qu'il habitait même le plus souvent possible. Il aima la montagne; il n'en sortit plus; il lui voua sa vie et, avec sa vie, qu'elle devait prolonger au delà des limites communes, sa foi. En bon Anglais, qui doit toujours prêcher quelque chose, il la prêcha. Il loua en elle la médicatrice de toutes les plaies physiques et morales. Il aurait voulu attirer l'humanité entière sur les cimes du Vignemale et de la Maladetta. Quand il voyait se dérouler, dans les colonnes du *Times*, l'image affreuse des maux des nations et des sociétés, guerres, crimes, suicides, prostitution, paupérisme, il songeait qu'il n'y a que l'influence de la montagne pour apaiser et purifier l'âme des humains. Il conforma son existence à sa conviction et il s'appliqua à la répandre par ses écrits. Mais je n'omettrai pas surtout de dire qu'il construisit de ses deniers de nombreux refuges, infirmeries et hôtelleries de fortune, dans les endroits périlleux. Beaucoup de touristes, guides et bergers pyrénéens doivent leur vie à cet excellent homme.

Hé bien ! l'histoire de John Ruskin me paraît

avoir été, en beaucoup plus grand, l'histoire du comte Russel. Ce que les Pyrénées furent pour l'un, le moyen âge le fut pour l'autre, un moyen âge qu'il ne faudrait pas croire la construction en l'air d'un noble rêveur : car Ruskin n'a pas manqué d'un certain sens profond et concret des belles réalités religieuses et sociales de l'Occident au treizième siècle. La séduction exercée sur son imagination par les cathédrales médiévales et par le temps qui les vit construire, contrastant avec son horreur à la fois de philanthrope et d'artiste pour les « enfers industriels » de l'Angleterre moderne, voilà d'où est sortie toute sa pensée. Il s'est dit qu'il fallait revenir intégralement à la coutume de cette époque et supprimer de notre civilisation les éléments perturbateurs qui s'y sont introduits depuis, exerçant sur toutes ses parties une influence inhumaine. A bas donc la science et la tyrannie de ses applications ! A bas la frénésie du gain, du commerce et l'économie politique ! A bas la machine à vapeur et le travail mécanique !

Certes nous ne prétendrons pas que ce soient là des divinités intangibles et que leur action sur le monde où elles ont été intronisées n'ait eu sa part de malfaisance. Mais en nous proposant de revenir au rouet et au moulin à vent ancestraux, de renoncer aux chemins de fer,

Ruskin, sans parler de l'utopie de régime politique et économique à laquelle il subordonnait tout cela et qu'on a justement appelée un « torysme socialiste », ne nous décourage-t-il pas de prêter l'oreille à ses éloquentes plaintes ?

LES ÉCRITS DE REYNOLDS

M. Louis Dimier vient de traduire et de publier les écrits, à peu près inconnus en France, du grand peintre anglais, Josué Reynolds. Cette publication, éditée en un beau volume par la maison H. Laurens, et précédée d'une savante et fine introduction du traducteur, offre, je vous prie de le croire, beaucoup plus et beaucoup mieux qu'une curiosité. C'est vraiment une tête très supérieure et très éclairée, c'est un maître critique que Reynolds. Il excelle à rattacher les vérités qui concernent son art à des vérités plus étendues qui concernent tous les arts et se fondent elles-mêmes sur l'observation la plus philosophique de la nature des choses et des convenances naturelles de l'esprit humain. Je ne veux pas dire que Reynolds nous donne, à propos de peinture, des dissertations de philoso-

phie, de psychologie ou de morale. Il ne parle que peinture. Tout ce qu'il expose a trait à la peinture. Mais il a, sans sortir des termes de son sujet, une manière de le généraliser, de l'aérer, qui porte la plus grande marque intellectuelle et fait de ses ouvrages littéraires la lecture la plus profitable, non seulement pour les peintres, mais pour tous les hommes cultivés. Ils n'offrent certes pas l'agrément des *Maîtres d'autrefois* de Fromentin. Ce sont des traités, des leçons. Nous avons affaire à un maître, à un professeur qui explique son expérience et ses principes. Reynolds est d'ailleurs, agrément à part, un esprit plus profond, plus largement nourri que Fromentin et qui a un sens plus haut de l'art. Ses écrits procurent la même qualité de plaisir que la *Rhétorique* d'Aristote.

Ils consistent principalement en quinze *Discours sur la Peinture*, prononcés de 1769 à 1790, à l'occasion de la distribution annuelle des récompenses aux élèves de l'Académie de Londres. Dimier y a joint quatre *Lettres à un flâneur*, sur le même sujet, et de nombreuses notes et descriptions analytiques de tableaux et de monuments rapportées par Reynolds de ses voyages.

*
* *

Ce qu'il y a d'admirable dans Reynolds, c'est le mélange de dogmatisme et de souplesse. Il a une doctrine, singulièrement ferme et déterminée, dont l'idée dominante est qu'il existe en peinture plusieurs genres de beauté définis par des caractères très nets, et non seulement distincts, mais inégaux entre eux. Il établit et justifie la hiérarchie de ces genres. Et, sans doute, va-t-on le prendre pour le plus buté des hommes à système, des aveugles par système, quand j'aurai dit que dans cette classification hiérarchique, dont l'école romaine tout d'abord, avec Michel-Ange et Raphaël, puis l'école de Florence et celle de Bologne occupent le sommet, l'école vénitienne et l'école flamande viennent au second rang, l'école hollandaise ne tenant que le troisième. D'où il résulte que, d'après les principes de Reynolds, Rembrandt ou Rubens ne seraient pas les égaux de Raphaël, de Vinci, ni même de Carrache, et, parfaits peut-être dans leur genre, dans le genre de leur école, ne pourraient cependant être comparés aux grands Italiens, à cause de l'infériorité essentielle de ce genre. Voilà un jugement qui me paraît devoir

faire scandale. Notez qu'il ne taxe pas seulement d'infériorité Rembrandt et Rubens, mais, pour une raison analogue, Véronèse et le Tintoret. (Chose curieuse et dont j'ignore la raison : Reynolds ne parle jamais des Espagnols.)

On entreverra cependant que le scandale et le paradoxe doivent être au fond beaucoup moins grands qu'ils ne semblent au premier abord, si l'on veut bien lire, d'une part les appréciations consacrées par Reynolds à ces grands artistes qu'il exclut des sommets de l'art, et si l'on observe d'autre part la liberté avec laquelle il relève et analyse les fautes de ceux-là qu'il place le plus haut et qu'il propose comme les modèles suprêmes. Que dire sur Rubens de plus pénétrant et de plus glorieux à la fois que ce qu'il en dit? C'est de l'enthousiasme, qui sait clairement à quoi il s'adresse, mais que cette connaissance ne refroidit pas. Je citerai quelque chose de ce jugement dont certains termes vont nous livrer la véritable signification et la juste portée de la doctrine de Reynolds :

Les œuvres de Rubens semblent couler d'une source abondante et facile dont les richesses ne lui coûtent rien. A l'esprit de la composition correspond autant de feu dans l'exécution. Le frappant éclat de ses couleurs, le coulant et la franchise de ses con-

tours, les touches fières et spirituelles de son pinceau, tout contribue à tenir en haleine le spectateur et à lui inspirer à quelque degré l'enthousiasme dont le peintre lui-même est transporté. A tout cela on peut joindre le parfait accord de toutes les parties de l'art entre elles... Outre l'excellence de Rubens quant aux qualités générales, il a eu le vrai art d'imiter. Il saisissait sur-le-champ le trait dominant par lequel chaque objet se distingue, et il ne l'avait pas plutôt vu qu'il le rendait avec une facilité admirable... Ses animaux, ses lions surtout, et ses chevaux, sont si beaux que le propre caractère n'en a été saisi que chez lui. Ses portraits le disputent aux meilleures œuvres des peintres qui ont fait de cette branche de l'art leur unique affaire... L'effet de ses tableaux peut être assez bien comparé à celui d'un amas de fleurs... Sa manière diffère de celle de tous les autres maîtres qui avaient paru avant lui... il a réellement étendu les limites de l'art.

Reynolds regrette que, chez Rubens, les figures de femmes manquent de beauté et les figures de vieillards (de vieillards bibliques, par exemple) de majesté. « Les premières, dit-il, sont fraîches et avenantes; mais elles n'ont que rarement, sinon jamais, l'élégance. La même chose peut se dire de ses jeunes gens et de ses enfants. Ses vieillards ont l'espèce de majesté que confère une barbe touffue; mais jamais il n'a eu

une idée poétique du caractère de cet âge. » Seulement, Reynolds ajoute que ces qualités, dont il constate l'absence, étaient compatibles avec le style de Rubens et fussent entrées naturellement dans le genre de beauté que son génie était de nature à produire, qu'elles en eussent complété l'harmonie. Supposons que Rubens les ait possédées et demandons à Reynolds en quoi et à quoi le genre où cet artiste s'est montré, d'après lui-même, si grand et si heureux, est donc inférieur. Il va nous le dire.

Rubens, ajoute-t-il, a peut-être été le plus grand maître dans la *partie mécanique* de l'art, le meilleur ouvrier ou manieur d'outil qui ait jamais tenu un pinceau. Il ne faut pas comparer cette partie *aux facultés d'invention, ni à celles qui donnent à un ouvrage l'expression et le caractère;* cependant elle est en soi *matière à l'exercice du génie...* On ne peut pas plus blâmer son style de ce qu'il n'offre pas le sublime de Michel-Ange, qu'on ne saurait blâmer Ovide parce qu'il ne ressemble pas à Virgile.

Ainsi c'est dans la « partie mécanique » de l'art que Rubens a excellé. Mais ce que Reynolds désigne par cette expression, sur le sens de laquelle on pourrait se méprendre, est déjà quelque chose de très relevé, puisqu'il est « matière à l'exercice du génie », puisqu'il peut s'animer

du feu sacré, se pénétrer de verve, de grâce, d'esprit et de volupté et être traité de manière à charmer et enflammer par lui seul le spectateur, ce spectateur fût-il Reynolds. Mais ce que cette « partie mécanique » de l'art ne comprend pas, ce qui est au-dessus d'elle, et réclame d'ailleurs sa collaboration et son concours, ce sont les « facultés d'invention » et « celles qui donnent à un ouvrage l'expression et le caractère ». Ce n'est pas chez Rubens qu'il les faut chercher; ce n'est pas non plus chez les Vénitiens ou les Hollandais. Reynolds ne les méconnaît et ne les déprécie pas plus qu'il ne fait Rubens. Véronèse, Tintoret, sont des créateurs de génie, de magnifiques lyriques dans l'ordre de la couleur; Titien aussi, mais il est quelque chose de plus, il y a chez lui un rayon de Michel-Ange, sa couleur a parfois une profondeur d'expression qui semble l'élever à la dignité expressive de la « forme ». Les Hollandais, Rembrandt, et bien au-dessous Teniers, sont les grands maîtres du réalisme. Leur triomphe c'est l'imitation des objets « individuels », des choses et des êtres, saisis dans un état tout momentané de leur existence, avec une extraordinaire acuité, mais sans souci de généralisation et sans choix.

∴

On comprendra là-dessus la pensée de Reynolds. La supériorité de Michel-Ange et de Raphaël sur tous les peintres, ou, pour mieux dire, la supériorité de leur genre et de leur style sur tous les genres et tous les styles, vient de la nature de leur invention et de leurs conceptions. Celles-ci leur inspirent un enthousiasme d'essence supérieure à cet enthousiasme de peindre qui est quelque chose de si beau en lui-même, mais au-dessus duquel ne paraissent pas s'élever l'esprit et l'imagination d'un Rubens ou d'un Rembrandt. Cette grandeur d'invention a deux marques : la généralité des idées et leur poésie, on pourrait presque dire en dépouillant le mot de son acception vulgaire : leur moralité ou encore leur bienfaisance. Distinguant « la partie mécanique » et « la partie poétique » de l'art, Reynolds professe que Michel-Ange et Raphaël ont élevé cette dernière à des hauteurs inconnues avant eux, et qui, depuis, n'ont plus été atteintes.

Qu'on n'aille pas, sur cet énoncé, prendre cet Anglais de Reynolds, ce contemporain de Johnson et de Hume, ce beau peintre surtout, pour une sorte de platonicien qui cherche ou qui

trouve, dans les œuvres des maîtres romains, de la métaphysique, et qui conseille à l'artiste de détacher ses yeux de la terre pour aller copier, dans les nuages de la pensée pure ou du rêve, de prétendus modèles idéaux des choses. Il s'en défend bien. C'est, comme le dit Dimier, un empiriste — un empiriste large et au regard étendu, à la manière de Gœthe. « La grande perfection, la beauté, écrit-il, ne doivent pas être cherchées dans le ciel, mais sur la terre. Elles sont autour de nous, à nos côtés. Seulement, le pouvoir de découvrir ce qui est difforme dans la nature, ou en d'autres termes, de particulier et hors règle, ne s'acquiert que par l'expérience. Toute la beauté et la grandeur de l'art consistent, à mon avis, dans l'aptitude à s'élever au-dessus de toute forme singulière, de toute mode locale, de tout ce qui n'est qu'exception et détail. » Cette distinction du normal et du difforme, du général et de l'individuel, de l'essence et de l'accident, ce discernement de ce qui représente en chaque genre, (pour employer une expression d'Auguste Comte, bien conforme à la pensée de Reynolds), « le type le meilleur et le plus animé », Reynolds, qui en fait le principe supérieur de l'esthétique, déclare bien qu'on ne les pourrait concevoir, qu'il n'en pourrait être question, si nous étions encore à l'époque « primitive » de l'art.

Mais nous profitons, nous avons hérité du labeur des grands artistes antiques et des grands hommes de la Renaissance italienne, lesquels ont précisément travaillé pour nous à extraire progressivement le beau et les éléments de la perfection du sein de la confuse nature. Nous devons à Rubens, à Rembrandt les acquisitions les plus riches et les plus précieuses dans l'ordre des moyens d'expression et de la technique de l'art, de cette technique, répétons-le, qui n'est pas en elle-même chose inorganique, mais chose vivante et vibrante. Les acquisitions que nous devons à Phidias, à Michel-Ange, à Raphaël concernent le fond même de l'art, sa raison d'être, sa substance : le beau. Quelle doctrine hardie et sûre à la fois! Elle ne recule pas devant la question maîtresse de l'esthétique : qu'est-ce que le beau? Mais elle y fait la réponse la plus positive, la plus concrète, la plus palpable, dirai-je : Le beau est un trésor d'expérience (l'expérience de ce qui est de nature à plaire à tous les siècles), c'est un héritage et une science, la plus fine de toutes, mais non moins claire que toute autre pour qui est capable de l'entendre...

Cette analyse est à peine le germe de l'exposé que demanderait la doctrine de Reynolds. Et cette doctrine elle-même, si ferme sur ses principes, et cependant si largement compréhensive,

si lumineuse, est une semence que je voudrais voir tomber dans l'esprit de nos jeunes artistes à qui l'époque donne tant de raisons d'être indécis. Je ne me mêle pas de souscrire à tout le détail de ce que dit Reynolds. Tout au moins l'esprit de son enseignement me semble-t-il appartenir aux forces régénératrices de l'art.

THOMAS CARLYLE

Je voudrais proposer sur Carlyle un bref aperçu. Je ne serai pas tout à fait d'accord avec les critiques de haute valeur qui nous ont rendu le service de nous ouvrir dans son œuvre un facile accès. Je ne le tiens pas pour un maître qu'il faille suivre.

∴

Dans quel genre classer les écrits de Carlyle ? C'est embarrassant. Pour qui ne considère que l'énoncé de leurs titres : *Histoire de la Révolution française*, *Histoire de Frédéric le Grand*, *Essais* sur Gœthe, Voltaire, Rousseau, Johnson, Shakespeare, Novalis, Burns, etc..., ces écrits appartiennent aux genres de l'histoire et de la critique. Mais la lecture d'une page quelconque suffit à nous faire soupçonner qu'il y a loin de cette appa-

rence à la réalité. Il n'y a jamais eu que Thomas Carlyle pour traiter l'histoire et la critique de cette façon. Façon « géniale », si l'on veut, mais qui n'est assurément qu'à lui. Il ne manque aux ouvrages historiques de Carlyle que la matière de l'histoire. Il épilogue à sa manière sur des faits que sa fureur d'épiloguer ne lui laisse pas la patience de nous faire connaître et qui ne se profilent que bien obscurément dans les termes des véhémentes appréciations qu'il leur consacre. Lisez les cent premières pages de son *Histoire de la Révolution française*. Elles sont censées expliquer l'état de la France avant 1789. Mais on n'y démêle rien d'instructif ni d'explicatif. C'est comme une vision d'apocalypse coupée par les sarcasmes et les vaticinations du visionnaire et du prophète qui la fait passer sous nos yeux, tandis que nous nous étonnons de n'y reconnaître presque rien d'humain. — Une exception, cependant, à cette confusion enflammée. Les anecdotes, les historiettes (dans le genre du fameux : *La France, ton café f... le camp*, de Mme du Barry) prennent, sous la plume de Carlyle, le plus violent et le plus curieux relief. Le lecteur pourrait y avoir plaisir, si malheureusement l'extraordinaire saillie de ces détails plus ou moins significatifs, au milieu d'un tableau d'ensemble tout à fait inconsistant, n'avait

pour effet d'en exagérer monstrueusement l'importance historique. — Il faut convenir aussi que Carlyle montre une force et une chaleur de touche singulières dans la peinture, non seulement matérielle, mais morale, des scènes dramatiques dont une foule assemblée et agitée est le principal acteur. La multitude, la populace est un animal dont il semble suivre avec une justesse intense les émotions et les mouvements intestins. Son récit, son analyse des journées d'octobre 1789 sont frappants. Quelque chose de pareil s'observe dans sa critique. Impossible, d'après ses cent ou deux cents pages sur Shakespeare, Rousseau, Johnson, Voltaire, Gœthe et autres, de se faire une idée des doctrines, des conceptions, des enseignements, de l'œuvre, en un mot, de ces hommes célèbres. En revanche, des vues souvent très perçantes sur leur caractère individuel, sur leur complexion physiologique et des décisions à méditer sur le bilan, sur l'actif et le passif de leur valeur morale.

Mais ce Carlyle, va-t-on me dire, que vous faites seul en son genre, ressemble comme deux gouttes d'eau à notre Michelet. Je n'y songeais pas. La comparaison est pourtant banale. On l'a cent fois faite. Je n'ai pas le temps de pousser le parallèle. Michelet, dirai-je, est plus *artiste*. Il a plus de pittoresque et de couleur. Mais le

moraliste, chez lui, c'est-à-dire la connaissance de l'homme, n'existe pas. Cette connaissance, chez Carlyle, n'embrasse qu'un champ assez restreint. Du moins le saisit-elle assez fortement. Carlyle est un moraliste, mais un moraliste de formation toute puritaine et stoïcienne, qui ne considère, qui ne ressent que la quantité d'énergie et de fermeté dont un individu est capable, sans faire entrer au compte de l'appréciation psychologique la valeur et la qualité des buts en vue desquels cette énergie se dépense, en d'autres termes, la sagesse ou la folie, l'orgueil ou la modération, la civilisation ou la barbarie de l'esprit. Moraliste assez sauvage, j'en conviens, dans la morale duquel il ne pénètre pas beaucoup de lumière.

*
* *

Les sujets d'histoire ou de critique qu'il a traités ou qu'il s'est donné l'air de traiter n'ont été pour lui que des prétextes. Carlyle est une sorte de prédicant, prodigieusement féru et entêté de son prêche et qui le recommence à propos de tout. Ce qui lui est très naturel, au surplus. Car la doctrine contenue dans ce prêche ne s'applique pas uniquement au salut des âmes;

mais elle porte la solution de toutes les difficultés métaphysiques, politiques et sociales, qui peuvent préoccuper l'esprit de l'homme, comme aussi la clé supérieure de toutes les questions physiques et historiques qui troublent le savant. Et cette solution est en chaque cas la moins complexe qu'on puisse rêver. Et cette doctrine, d'application universelle, est quelque chose de prodigieusement court.

Mais est-ce bien une doctrine? je doute que ce nom convienne. Un ensemble lié d'idées nées de l'expérience, de l'observation, de la méditation et du raisonnement mérite qu'on le lui décerne. On ne saurait faire le même honneur à des conceptions qui, tout en affectant la prétention d'exprimer la nature et l'ordre des choses, ne reflètent, à vrai dire, que les couleurs et les particularités, peut-être brutales, d'un tempérament, la composition plus ou moins aventureuse d'une individualité.

La prétendue doctrine de Carlyle offrant avant tout l'image et la projection de l'individualité de Carlyle, quels sont donc les principaux éléments de celle-ci?

Esprit puritain tout d'abord. L'éducation de Carlyle fut toute puritaine, et (ce qui est, après tout, à son honneur) elle le marqua pour la vie. Or l'esprit puritain aboutit à une espèce de

« tout ou rien » en matière de religion. Il n'admet pas de gradation, de diversités, de nuances dans les rapports de l'âme humaine avec Dieu, de degrés dans les dispositions religieuses. On est avec Dieu ou absolument avec le diable. On est l'ami ou l'ennemi de Dieu. Dieu est tout présent ou tout absent. Pas de milieu.

Imaginez maintenant qu'un jeune homme, imbu de ce sentiment de la religion et profondément dépourvu de formation classique, ait connu le panthéisme allemand, la philosophie hégélienne de l'unité et de l'identité universelles, de l'*universel devenir*, et qu'il s'en soit enivré l'esprit. Voilà le cas de Carlyle. Le panthéisme à l'allemande formait tout le fond de sa culture intellectuelle.

Cette philosophie nous enseigne que tous les événements de l'histoire, y compris les idées successives que l'humanité s'est faites d'elle-même et de l'univers (religions, métaphysiques, esthétiques, etc.), ne sont que les vaines apparences sous lesquelles se manifeste à nos yeux bornés un dieu immanent et infini, qui est la seule réalité : le Dieu-Histoire, autre nom du Dieu-Nature. Le propre de Carlyle, c'est le mélange qui chez lui s'opère entre ce panthéisme germanique et cet âpre fanatisme puritain. Ce mélange engendre la conception de l'histoire,

le procédé d'appréciations et d'explications historiques, ou, pour mieux dire, l'espèce de prophétisme et d'apocalyptisme historique à quoi Carlyle a attaché son nom.

Dans les événements de l'histoire, dans toutes les institutions, entreprises et œuvres humaines, il considère, pardonnez-moi ce jargon ! la plus ou moins grande quantité de divin qui y est contenue. Comme le « devenir » est d'ailleurs la loi suprême du monde; comme Dieu, que rien n'épuise, se manifeste sous une infinité successive d'apparences changeantes, le divin va sans cesse se déplaçant au cours de l'histoire; il se retire d'où il était, pour animer et sublimer autre chose. De là la distinction entre ce que Carlyle appelle en son langage insincérités, irréalités, mensonges, inanités, vides dépouilles d'une essence qui fut divine, et ce qui lui apparaît comme gros de vie et d'avenir. Chaque époque de l'histoire présente la coexistence et le conflit de ces deux éléments.

Et la manière d'écrire l'histoire de Carlyle consiste à envoyer le premier à la mort, tout chargé d'anathèmes et d'ironies. Mais à quel signe, me demanderez-vous, discerne-t-il ce qui, étant vermoulu au dedans, n'a que les apparences et la grimace de la vie, de ce qui est gonflé d'énergie et de sève? Au succès, tout simple-

ment. Carlyle porte condamnation religieuse sur ce qui a échoué et il inscrit toutes les réussites au bilan de la religion éternelle. Mais il les y inscrit assez aveuglément. Car sa philosophie le laisse malheureusement incapable de distinguer entre succès et succès, entre succès féconds et succès ruineux, entre le succès séculaire de la royauté capétienne, par exemple, et le succès de l'apostolat de Rousseau, qui, ayant fait battre les cœurs et délirer chaudement les imaginations françaises, manifestait, lui aussi, à sa façon, Dieu qui est indivisible.

*
* *

Conception bien trouble, on en conviendra. Mais voici ce qui la relève. Carlyle a un don extraordinaire de caricaturiste à la Hogarth et une disponibilité extraordinaire d'amour et de haine, de mépris et d'enthousiasme. De plus, c'est une nature ingénue et droite qui n'use de ces dons qu'avec un feu de conviction sincère, et nullement au service de sa vanité et de son amour-propre. Son puissant instinct de caricaturiste corrige en partie sa sauvage métaphysique. Car la caricature ne se prend avec maîtrise et bonheur qu'à ce qui a en soi de la boursouflure et du ridicule. Elle échouerait sur ce

qui a un fond de solidité et de sérieux. Aussi, bien souvent, les personnages et les idées à quoi Carlyle imprime le sceau terrible de son sarcasme et de sa haute bouffonnerie ne l'ont-ils pas volé. Plaçons au premier rang les principes de 1789, les fictions constitutionnelles et parlementaires qui en sont sorties et tout le verbalisme hypocrite de la Révolution et de la démocratie. Aujourd'hui, Carlyle nous ferait de très bons et adéquats comptes rendus des séances de notre Chambre. Il est, concéderai-je, une excellente mâchoire d'âne à assener sur un certain genre de faux. Mais il n'est que cela. Il n'y a aucune clarté utile à tirer de lui. Et ses principes, si on le voulait, pourraient être employés à la justification des plus anarchiques desseins.

Il me fait penser à ce que Moréas me disait un jour des personnages de Shakespeare : « Ils parlent toujours avec un air de fous. »

CONTEMPORAINS

MISTRAL

I. — Vue d'ensemble.

L'inauguration du musée d'Arles a été célébrée par de grandes fêtes qui ont eu pour héros l'auteur de *Mireille*. — Voici une occasion de parler de Mistral. Je la désirais ardemment. Mais quel imprudent désir ! La facilité à traiter un sujet n'est pas toujours en proportion de l'amour que l'on a pour lui. Ce sujet-ci est trop beau. Les douceurs que j'y trouve sont si profondes que je ne me flatte pas d'en pouvoir rien dire de mesuré. Je ne serais pas si effrayé d'avoir à parler de La Fontaine, de Corneille ou de Racine, parce qu'il ne s'agirait que de rafraîchir par quelques touches justes une image présente à tous les esprits cultivés. Mais Mistral, avec sa célébrité magnifique, est-il vraiment connu dans son œuvre, par le grand nombre des

Français qui lisent ? Une claire et pleine notion de son génie et de son art est-elle déjà entrée dans la tradition des lettres ? J'en doute. Que ceux à qui ce doute semblerait paradoxal, le pardonnent au zèle d'un néophyte. Je rougis de penser que j'étais presque parvenu à l'âge mûr sans rien connaître du plus grand poète de notre époque. L'Université ne m'avait pas soufflé mot de lui. Depuis le jour où mon ami Henri Mazet me mit entre les mains le *Poème du Rhône*, j'ai réparé, il est vrai, le temps perdu. Mistral a été mon « Baruch ». Aussi voudrais-je vous jeter d'un seul coup tout mon enthousiasme à la tête, recueillir en peu de pages la somme des plaisirs attachés pour moi à d'amples et gracieux chefs-d'œuvre, maintes fois relus. Ambition ridicule ! Mon amour pour Mistral me rend pareil à ces débutants qui, dans leur fureur de faire tenir en un article la matière d'un livre, ne savent que balbutier.

*
* *

Pour parler convenablement de Mistral, il faudrait un livre, en effet, sur le modèle de cet admirable *Virgile* inachevé, de Sainte-Beuve, un livre animé de la passion du beau et très

discret d'expression, où la flamme du critique se ferait sentir à chaque ligne, sans que sa personnalité se mît en vue. *Mireille*, le *Poème du Rhône* (pour ne citer que les deux plus grandes œuvres de Mistral) pourront inspirer à un Allemand le besoin de disserter, de dogmatiser, de prouver laborieusement mille choses. Un homme de goût, s'adressant à des esprits moins formés que lui à l'art délicat de lire, se contentera de les y introduire doucement, de les leur faire parcourir lentement, amoureusement, de leur rendre sensibles les grandes lignes de la composition et quelques-unes des merveilles de l'exécution, ici la force, l'ordre, la progression d'une scène, ailleurs la magnificence d'un tableau, la grâce victorieuse d'une strophe, d'une image, d'un vers ou d'un trait. Cela, dans le langage le plus sobre. Car il ne s'agit pas pour nous, professeurs ou critiques, d'expliquer la beauté, mais de placer ceux qui nous font confiance sous son influence harmonieuse.

Certes, je ne veux pas dire que cette manière réservée et cette pudeur de paraître conviennent toujours à la critique littéraire. Il y a lieu parfois, pour elle, de se mettre en avant, de dogmatiser, de poser ses principes, de fournir ses arguments et ses preuves. Quand donc ? Quand elle a affaire au laid. Car la laideur, consistant en une dispro-

portion, se démontre. On démontre, par exemple, la difformité constitutive des *Burgraves* de Hugo sous leur enveloppe de vers splendides, et c'est ce qu'a fait Balzac dans la sentence suivante, qui est un syllogisme abrégé : « Du Titien, sur un mur de boue ! » Du Titien, c'est-à-dire une richesse, un éclat, une sonorité, une verve de l'expression poétique et verbale, vraiment extraordinaires en elles-mêmes, mais dépensées à traduire une conception dramatique qui, soit pour l'affabulation, soit pour les caractères, apparaît absurde. Voilà le mur de boue. Le laid donc se prouve, parce qu'il est le faux. Le beau se prouverait également, s'il n'était que le vrai. Mais il est le vrai et quelque chose de plus : le génie, le don divin dans la manière de le sentir et de l'exprimer. L'art classique a pour fondement, pour exigence première, l'observation de la vérité et de la nature. Et la doctrine classique ne méconnaît pas, comme le lui reprochaient aveuglément les romantiques, ce qu'il y a de tout spontané, de mystérieux et d'ineffable dans le génie. Mais elle ne conçoit, elle ne reconnaît le génie qu'à base de raison et de lumière. Il n'est pas pour elle fumée, mais flamme. Je sens chez Mistral cette flamme allumée sur le monde par la Grèce et l'Italie anciennes. C'est un grand classique, qu'il

faut nommer (comme le fit Lamartine) à la suite d'Homère, de Virgile et de Gœthe le Gœthe d'*Hermann et Dorothée*). Voilà pourquoi, si j'étais digne d'entreprendre ce livre sur lui que j'exprimais le regret que nous ne possédions pas, j'abandonnerais au seuil de son œuvre les armes de combat et les rudes appareils de mesure dont d'autres travaux de critique demandent l'usage. Je m'abandonnerais au fleuve enchanté. Et, pour persuader comme les rivages en sont beaux, je n'élèverais guère la voix.

Cet abandon m'empêcherait-il de m'apercevoir que l'onde du fleuve se fait quelquefois paresseuse, ou que sa profondeur par places diminue? *Quandoque bonus*... Comme Homère et Virgile, Mistral a ses défauts. Mais ces défauts s'appellent des faiblesses, des moments de langueur ou de moindre force. Vous chercheriez vainement chez lui une ligne qui offense l'intelligence ou le sentiment civilisés.

Voici, je pense, entre toutes les œuvres poétiques du dix-neuvième siècle, fameuses et méritant de l'être, la seule qui ne présente, parmi ses splendeurs, aucune difformité, la seule dont le rayonnement limpide ne soit troublé d'aucun reflet de déraison et de barbarie. Oui, par-dessus l'amoncellement de nuées qui enténèbre cette époque moderne livrée par les malheurs

politiques de la France à l'invasion morale de la barbarie germanique et protestante, le fidèle génie du poète provençal continue de dresser vers le ciel dans toute la pureté de sa flamme, le flambeau antique, le flambeau humain.

A la belugo dis estello
Abrant lou mou de toun flambeù
Dintre lou marbre et sus la telo
As pantaia lou subre-beu.
De l'art divin siès la patrio,
E touto graci vèn de tu :
Siès lou sourgent de l'alegrio
E siès l'éterno jouventu ! (1)

*
* *

Homère, Virgile, Mistral, ces noms se tiennent. Ajoutons-y, disais-je, le Gœthe d'*Hermann et Dorothée*, dont l'art est pur, mais la fraîcheur moins grande et le jaillissement moins vif. Trouverait-on un quatrième nom qui supportât le voisinage de ceux-là dans le genre poétique où ils se sont rendus immortels, dans le genre de l'épopée que j'appellerai « naturelle », pour la

(1) A l'étincelle des étoiles — allumant ton flambeau — tu as dans le marbre et la toile — incarné la beauté suprême. — De l'art divin tu es la patrie — et toute grâce vient de toi — tu es la source de la joie — tu es l'éternelle jeunesse.

distinguer de l'épopée religieuse de Dante, de l'épopée guerrière du Tasse ? Genre aussi grand et, dans ce naturel, capable d'autant de majesté qu'aucun autre, quand ces laboureurs, ces pêcheurs, ces pâtres, dont le poète fait ses héros, bien loin de nourrir les sentiments indifférents et bornés de l'esclave, savent par combien de dépendances matérielles et morales l'humble destinée de tout ce qui leur est cher est liée aux vicissitudes de la religion et de la patrie. Elle s'égale avec une admirable simplicité à cette haute vue, la pensée de ces grands vieillards, dont la figure domine les épopées de Mistral, et dont l'autorité, penchant habituellement à la bonhomie, mais prête à éclater terrible contre la rébellion, incline, par sa seule présence, sous les lois de l'ordre les actions et les passions du petit monde qu'elle gouverne. Tels, maître Ramon, le père de Mireille, maître Ambros, le père de Vincent, et tel surtout « Patron Apian », dans le *Poème du Rhône*. Ils ont vu les événements de la Révolution et de l'Empire : ils en ont fait, soldats ou marins, les guerres. Et bien mieux que les explications des historiens, qu'ils ne lisent pas, la dignité encore vivante en eux des anciennes franchises perdues permet à ces magnifiques entêtés, à ces vieux ceps tenaces des côtes du Rhône, de prendre avec gran-

deur la mesure des changements accomplis.

Cette note grave et forte de poète romain rehausse merveilleusement la grâce libre et passionnée avec laquelle Mistral fait parler l'amour par les lèvres d'une jeune fille innocente. Non ! il n'y a rien dans aucune littérature de plus frais, de plus musical, de plus harmonieusement palpitant et scandé, et j'ajouterai (il me semble que cette nuance appartient au seul Mistral) de plus malicieux dans la tendresse, que les aveux de Vincent et de Mireille, sous le mûrier. Mais quoi ! ces accents sont-ils trop simples, trop « nature » pour nos blasés ? Ils trouveront, dans le *Poème du Rhône*, l'Anglore, la maigre fillette, qui a la tête tournée de poésie et qui met, sans savoir lire, un peu de littérature dans l'amour. Plusieurs fois, en se baignant dans le Rhône, elle a cru sentir la caresse du « Drac », du diable charmant, au duvet blond, qui attire les jeunes filles dans ses vertes demeures au fond de l'eau. Le signe de la croix, fait à regret, l'a sauvée. Mais voici qu'embarquée pour la foire de Beaucaire, où elle va vendre les paillettes d'or triées dans les sables de la rive, elle reconnaît sur le bateau le Drac en personne. Celui qu'elle prend pour le délicieux lutin, c'est le prince d'Orange, attiré en Provence par la nostalgie du berceau de sa race et un peu de mélan-

colie romantique. Ils s'aiment et meurent ensemble dans le naufrage du bateau, crevé par le premier vapeur qui descend le Rhône, et dont le rauque sifflet sonne le glas de l'antique batellerie. Car l'Anglore et le petit prince du Nord ne sont qu'une lumineuse parure ajoutée par la fantaisie du poète à cette vigoureuse épopée du vieux fleuve dépossédé par la science moderne (par la science du diable, dit Patron Apian) de sa gloire de « route du monde » et de nourricier d'un peuple.

Mais me voici lancé en Mistral. Et c'est ce que je ne voulais pas. Car c'est en dire trop peu. Je voudrais faire sentir l'espèce de malice large et sereine, de magnifique humour répandue sur tout ce que, vers ou prose, il a écrit. Je voudrais parler de l'éclat joyeux et spirituel de ses tableaux de fêtes populaires ou religieuses, de noces et de cortèges princiers (voir *Nerto*). Nul ne sait comme lui faire babiller une foule... Je voudrais..., je voudrais...

* * *

Mais ce qu'il faut saluer par-dessus tout comme la marque de grandeur de ce poète, c'est l'aisance et l'harmonie avec lesquelles la lumière de l'intelligence et les conseils de la

croyance héritée s'équilibrent, ou mieux, se compénètrent dans son esprit. Sage, savant, observateur et philosophe autant que pas un, Mistral pense que la raison trace la bonne route à l'esquif de la vie individuelle ou au gros vaisseau social, mais que, seule, elle ne sert de rien, car sans le grand souffle du cœur les voiles s'affaissent.

Auguste Comte l'eût loué d'affirmer de cette manière et en ce sens la suprématie du « principe affectif ». Nul doute que s'il eût connu ses poèmes, il les aurait inscrits dans la *Bibliothèque positiviste*, au nombre des grands livres bienfaifaisants.

II. — « Nerto »

Le Pape a décerné une médaille d'or à Mistral en remerciement de l'hommage que le grand poète lui a fait de *Nerto*. Je saisis cette haute occasion de parler d'une œuvre qui ne date pas d'hier, mais qui est moins lue que *Mireille*, le *Poème du Rhône* ou *Calendal*. *Nerto*, « nouvelle provençale », n'a pas l'ampleur de matière, ni la majesté épique, ni les grandes proportions de ces poèmes. La légende et la fantaisie fournissent ici le cadre que le poète a coutume

d'emprunter à l'humanité et à la nature. Mais, pour être brodées sur une trame légère, des merveilles d'imagination, d'art et de pensée perdent-elles rien de leur prix ?

Je ne puis lire *Nerto* sans me souvenir d'un récit que j'ai trouvé dans une vieille chronique provençale et qui mêle naïvement la fable antique à la tradition chrétienne. Je vais vous le rapporter.

Quand le christianisme eut commencé la conquête du monde, les dieux de l'Olympe, dont le conseil n'avait plus d'effet, se dispersèrent avec mélancolie. Ces prodigieux enfants, tout entiers à leurs amours et à leurs querelles, avaient toujours abandonné aux misérables humains la servile besogne de réfléchir. Ils se crurent perdus. L'habitude d'un grossier encens leur avait fait prendre une idée beaucoup trop simple de leur immortalité. Ils n'en savaient pas la véritable nature. Ils en désespérèrent. Apollon eût souhaité de demeurer caché dans la Grèce. Mais la prédication de saint Paul l'effaroucha. Il partit pour la Provence où il avait des temples et où il pensait voir fleurir une Hellade nouvelle. Saint Trophime, saint Saturnin, les deux Jacques et les trois Marie y avaient déjà débarqué, et ils enseignaient à un peuple enthousiasmé la même religion que Paul. Le dieu la trouva plus douce

sur leurs lèvres. Il commença de se faire une raison. Sous le vêtement d'un pâtre, il assistait aux cérémonies chrétiennes qui s'accomplissaient maintenant dans ses propres demeures, et il en était touché malgré lui. Or, voici qu'il s'éprit d'amour pour une jeune Arlésienne de toute beauté, mais d'une piété exemplaire. Comme les malheurs l'avaient rendu très fin et qu'il était d'ailleurs à demi converti, il connut que les pluies d'or et autres artifices ou métamorphoses dont les Olympiens se servaient pour séduire les mortelles, seraient sans effet sur le cœur de cette vierge sage et subtile. Il devint, dans la sincérité de son cœur, un amoureux délicat, raffiné, ingénieux et timide. Et sachant que ses peines seraient plus appréciées que ses présents, il faisait une longue étape pour porter à la jeune fille quelques marguerites cueillies dans la campagne. Mais, ô miracle ! ce n'était pas en vain que les fleurs étaient ainsi tenues sous le souffle et le regard du dieu de la poésie. Le petit bouquet grandissait pendant le trajet, les pétales se revêtaient des plus brillantes nuances ; les tiges développaient des courbes noblement et gracieusement mesurées. C'était, au moment où le berger divin entrait dans Arles, une splendide gerbe frémissante de moire, de diamants et d'or. Et cependant c'était toujours le bouquet agreste ;

c'était toujours la fleur des champs. Elle s'était enrichie de cette parure, sans rien perdre pour les yeux de la petite Arlésienne de sa douceur familière ni de son langage fraternel.

Peu nous chaut ce qui advint des amours provençales d'Apollon. Je retiens de cette histoire une image applicable à la poésie de Mistral, fleur rustique elle aussi, qui s'est annexé les trésors de l'art savant et les lignes de la beauté universelle sans dépouiller l'odeur ni les formes du terroir. Comme nous voyons Apollon respirer à l'aise, de par le divin privilège du naturel, dans son rôle de petit berger, ainsi le grand souffle poétique, la science des rythmes et des harmonies acquise auprès d'Homère, de Dante, du Tasse, de l'Arioste, et devenue seconde nature, n'ont-ils altéré chez Mistral ni l'âme, ni le tour de pensée du paysan de Provence. Dans *Mireille*, dans *Calendal*, dans le *Poème du Rhône*, une ampleur sereine de conception qui reflète l'*Odyssée*, est comme pénétrée et parfumée jusqu'au bord d'un esprit de jeunesse, de naïveté, de simplicité et de malice. Mais combien plus directement encore ce conte nous fait-il penser au poème de *Nerto*, où la plus humble tige porte sans effort la plus plaisante végétation poétique, où le germe d'une affabulation toute populaire, dont le résumé enchanterait un enfant de dix

ans, s'épanouit facilement en tableaux merveilleux et en méditations philosophiques dont les vieillards apprécient la sagesse enveloppée de bonne humeur. Et n'y trouvons-nous pas enfin un symbole de la jeune Nerto elle-même, qui sait entendre d'une oreille à la fois chaste et très fine le langage pressant de la passion et du plaisir ?

*
* *

Il faut à Nerto beaucoup de vaillance pour résister à la flamme de toutes les séductions terrestres que le Malin déploie sur le chemin du couvent auquel elle est vouée. Avant de se cloîtrer, elle devra assister aux noces du roi Louis de Provence célébrées par le pape Benoît XIII. Elle figure, parée et en fête, comme les autres grandes dames, dans le cortège pontifical et royal qui anime de ses étincelantes couleurs et de sa folle gaîté la grande route de Château-Renard à Arles. Les graves personnages cheminent en tête, tandis que derrière eux jeunes seigneurs et jeunes femmes brouillent l'ordre avec entrain.

« Si nous chassions aux alouettes ? » — dit la marquise Raoussette — qui a le faucon sur la manche. — « Gare ! » dans l'espace profond — l'oiseau de proie part comme flèche, — et sur la plaine verte, il pleut — du sang, des plumes. Follement — voilà

soudain vingt cavaliers — après la belle fauconnière — qui piaffent, foulant comme une aire — le blé demi mûr du bonhomme, — avec des cris, avec des voix — qui percent la voûte du ciel.

Et ce sont ensuite, en l'honneur du mariage princier, les courses d'Arles, où les races méditerranéennes viennent rivaliser de beauté.

« Tout le beau sang des races nobles, qui fécondèrent son sol pétri, Arles l'exposait ce jour-là. »

Mais qu'est la griserie de cette atmosphère d'amour auprès de l'audacieuse éloquence que Satan souffle au redoutable et trop charmant neveu du pape, Rodrigue de Lune, qui est fou de Nerto.

Vous croyez donc, fait don Rodrigue, qu'un monastère vous abrite contre le Diable ! Mais Satan sait grimper comme un chat sauvage !... A-t-il souci des fermetures et de la prière incessante ? lui qui, peut-être avec l'arome d'une violette qui fleurit, avec le son d'une mandore ou un rayon, va de dehors, jusque dans le chœur de l'église, va venir vous troubler le cœur ! Vous pouvez jeter l'eau bénite, il viendra en chauve-souris se tapir entre les solives et puis, quand vous suivez en songe le fil du rêve, qu'il vous tisse, de la ville ou de la campagne, il mène l'ombre de celui, aïe ! que vous regrettez peut-être ! Et l'on soupire, et l'on s'éveille, en rappelant la vision. Et l'on

étire ses bras blancs, pour retenir le beau fantôme, mais l'éblouissement d'amour s'envole au ciel dans les étoiles...

Nerto convient du trouble singulier que lui cause la musique de ce langage. Cela semble une boisson rouge, délicieuse d'abord, mais qui bientôt étourdit. « Ah ! si pour le Saint-Père Benoît-Treize je vous savais moins dévoué, je vous croirais l'ami du Diable ! »

Que je voudrais pouvoir m'arrêter à toutes les grandes parties de ce poème : peinture d'Avignon au temps des papes — harangue des magistrats d'Arles au roi — vêture de Nerto — sac nocturne du couvent par Rodrigue de Lune et ses sacripants — fuite de Nerto dans la montagne où elle trouve refuge auprès d'un ermite (ici un fleuve de poésie, moins abondant sans doute, mais plus limpide que celui que Lamartine, dans *Jocelyn*, fait couler des solitudes alpestres); et le Château du Diable où Rodrigue croit enfin triompher de Nerto abusée et où il reçoit lui-même le coup de foudre de la grâce.

*
* *

Sur le tissu de cette composition débordante d'une verve exquise, Mistral a posé de la main

la plus légère une haute doctrine tout à fait analogue à celle qui inspire le *Faust* de Gœthe. *Lou Diable porto peiro*, dit l'épigraphe du Prologue. Le diable lui-même porte sa pierre aux constructions utiles de l'homme et même à l'édification des temples de Dieu. Dans le Prologue de Gœthe, le Seigneur, après avoir permis à Méphistophélès de tenter Faust à sa guise, daigne lui faire connaître son utilité providentielle : « De tous les esprits qui nient, le Malin m'est le moins importun. L'activité de l'homme se laisse trop facilement aller au sommeil. Il prend trop vite goût au repos complet. C'est pourquoi je lui donne volontiers un camarade qui le talonne et le harcèle, le diable, qui par là crée à sa manière. » Je vois bien que pour Mistral, comme pour Gœthe, le Malin ce n'est pas, en ce bas monde, le peuple des méchants et des destructeurs seulement, mais celui aussi des brouillons, des agités stériles, des décourageurs et des perturbateurs par vanité. Cet ensemble fait une puissance fort maligne en effet, mais pas assez pour que la raison claire, alliée à la droiture du cœur et à la volonté persévérante, ne reconquière assez aisément sur lui la direction des choses humaines, quand elle s'en est laissé déposséder. Mais le grand danger est qu'une fois victorieuses, les puissances

du bien ne s'endorment et n'abandonnent peu à peu les éléments à leur dérive spontanée. Et voilà pourquoi le Diable est nécessaire. *Oportet hæreses esse*, dit de son côté l'Église.

III. — « Les olivades »

Quand on parle de *Mireille*, de *Calendal*, du *Poème du Rhône*, de *Nerto*, il n'est pas impossible de donner aux amis de la poésie qui ne lisent pas le provençal quelque sentiment de ces grandes compositions. Le bienveillant auditoire qu'assemblait, dans l'hiver de 1910, à l'*Institut d'Action française*, une série de conférences sur Mistral, conférences qui consistaient surtout en lectures, n'a-t-il pas maintes fois senti le frisson sacré ? Certes, elles étaient gauches, ces longues citations traduites, et le conférencier manquait cruellement des prestiges de l'organe et de la diction. Cependant, son effort pour faire passer dans le texte français tout ce qu'il pouvait du rythme, l'enthousiasme intérieur, puisé à la source, et qui compensait peut-être jusqu'à un certain point sa malhabileté matérielle, eurent souvent la fortune d'enlever les âmes. Je sais aussi un professeur méridional qui avait coutume de lire, chaque année, à ses élèves, dans

un collège de la Beauce, le *Poème du Rhône*. En Beauce, vous m'entendez bien, pays de bon sens et de malice rude plutôt que de « gai-savoir » et de sensibilité poétique. Hé bien ! c'était devenu chez cette jeunesse une passion. Quand c'était fini, il fallait recommencer. Aussi bien, le rythme si simple, si direct, si pressant du *Poème du Rhône*, me paraît-il, entre tous les rythmes de Mistral, celui dont il se perd le moins en français. La strophe de *Mireille* et de *Calendal*, dont le mouvement ressemble à la respiration d'un beau sein, cette strophe qui, par la double alternance des octosyllabes avec l'alexandrin, par cette double pulsation, ce double épanouissement, merveilleusement ménagé, s'offre à toutes les allures, à tous les tons de la poésie et prête au passage de l'un à l'autre la souveraine aisance et le naturel de la vie elle-même, ce mélodieux et fort instrument, dis-je, ne sonne plus du tout hors de la langue natale ; cette ondulation vivante et divine se nivelle. Mais n'importe ! rythme, harmonie, beauté des vers à part, il reste les magnificences et les grâces de la conception, l'invention de ces scènes, de ces tableaux, de ces développements. Les propos d'amour de Vincent et de Mireille sous le mûrier, la querelle rude et majestueuse des deux pères au sujet de la demande en mariage, la légende

des saintes Maries, l'évocation de l'antique battellerie rhodanienne, le récit de la vieille à qui Napoléon en route pour l'île d'Elbe a parlé, le voyage nuptial du roi de Provence dans *Nerto*, et, dans *Calendal*, toutes ces radieuses peintures de la vie provençale antique et présente, voilà des choses (et combien en est-il d'autres !) que nul ne lira, n'entendra surtout lire par quelqu'un qui les sent, en n'importe quelle langue du monde, sans murmurer le nom le plus grand, le nom d'Homère.

Hélas ! cet accès que l'on peut ménager à tous dans la poésie épique de Mistral, ses œuvres lyriques ne le refusent-elles pas à ceux qui n'en savent pas la langue ? Comment faire goûter une ode d'Horace en français ? Comment expliquer un sourire d'amour, un battement d'aile, l'inclinaison d'une fleur, un rayon de lune, quelque adorable pas de danse, à qui n'a pas perçu ces merveilles ? Au diable les paroles et les commentaires ! On voudrait rendre les gens témoins des choses elles-mêmes. Le véritable, le seul bon article sur *les Olivades*, c'est d'apprendre par cœur les pièces ou strophes dont on a été le plus frappé, le plus charmé, de les réciter dans l'oreille de ses amis ou bien tout seul, ce qui est encore fort agréable. Sans compter qu'il est bon, parmi les laideurs, les horreurs et, qui

pis est, les médiocrités de ce monde, d'aller quelquefois se redisant de beaux vers, comme on traverserait une contrée empestée de miasmes, en respirant un bouquet. Bien au-dessus de l'amour des beaux vers, mettons d'ailleurs l'amour de la patrie ! Mais précisément depuis huit jours que j'ai lu *les Olivades*, je ne m'arrête guère de faire retentir une strophe qui comble à la fois ces deux amours et que le maître, daignant pressentir ma pensée, a bien voulu transcrire de sa main sur l'exemplaire que j'ai reçu de lui :

Plantaren lou rampau
(E toco-ié, se l'auses)
Plantaren lou rampau
Sus lou castèu de Pau.

Nous planterons la palme — Touches-y si tu l'oses — Nous planterons la palme — Sur le château de Pau.

Cette strophe appartient à *la Criée de Béarn*, pièce d'un mouvement joyeux et superbe, où le poète a gravé, avec une robustesse qui se joue et s'amuse, tous les traits grands, charmants et familiers de mon bien aimé pays.

Lou vin de Jurançoun
Fai canta la cigalo,
Lou vin de Jurançoun
Fai parti li cansoun.

*
* *

Je n'ai pas lu *les Olivades* sans relire *les Iles d'Or*. Il faut réunir et mêler ces deux trésors lyriques. Le nom d'Horace venait tout à l'heure sous ma plume. C'est que, dans la littérature, il n'est rien, sentiment et inspiration à part, de plus directement évoqué que la perfection des *Odes* d'Horace par la qualité de perfection propre aux petits poèmes de Mistral. On pense aussi (sous la même réserve) aux poésies lyriques de Gœthe. La littérature française n'offre pas, je crois bien, de modèles de cette perfection concise, dans ce genre qui diffère autant des poésies légères de Voltaire qu'un bel enfant nu d'un mot d'esprit. Et ce n'est pas — bien au contraire ! — que ce genre ne s'accommode lui-même de beaucoup d'esprit et de malice. Mais il les veut ingénus, épanouis à la fois et mesurés par je ne sais quelle humeur de dieu, non acérés. Ronsard avait assez de naïveté pour y réussir. Mais, bien plus pindarique qu'horatien, il ne songe pas, même dans ses petites odes amoureuses ou idylliques, à se resserrer pour atteindre et couronner le but d'un seul élan.

Ce qui met une intime parenté entre le lyrisme de Mistral et celui d'Horace, c'est que l'un et

l'autre se tiennent, pour ainsi parler, très proches des choses. Ils célèbrent leurs objets uniquement par des traits pris sur ces objets mêmes et que tout le monde y voit et y touche. Dans le minuscule espace de la strophe qui les fixe, ces simples traits, purs, nus, allégés, revêtent une éternité qui tient à un rien. « Toi aussi, dit Horace à la fontaine de Bandusie, toi aussi tu deviendras célèbre entre les fontaines, parce que j'aurai dit le chêne assis sur les roches caves, d'où jaillissent tes eaux babillardes. » En neuf mots, l'expression latine asseoit le chêne et fait jaser ces eaux en perfection. Cette plénitude animée de grâce et miraculeusement exempte de surcharges a tout ce qu'il faut pour traverser légèrement les siècles.

Voyez *la Festo vierginenco* qui a pour objet la glorification des Provençales. Le poète ne va pas chercher bien loin sa matière. Il fait passer sous nos yeux les jeunes filles des diverses contrées du pays ; il les salue d'un propos pris dans ce qui est le plus familier aux souvenirs, aux yeux ou à la malice des gens, et qui leur forme comme un ajustement noble ou pimpant, toujours accompli, que notre mémoire ne pourra plus jamais détacher de leur image.

Li Rouquetiero
Tènon la flour en man :

Soun eiretiero
De l'Emperi rouman ;
... Tarascounenco
Soun damo de castéu;
Barbentanenco
Porton lou canestèu.

Filles de la Roquette — Tiennent en main la fleur, — Sont héritières — De l'Empire romain; — Tarasconnaises — Sont dames de château; Barbentanaises—Portent le corbillon; Beaucaire est fashionable — Et sur le front charmant — De ses filles nubiles — Rit la tour de dentelle (*la* denteleto *ris*).

Sur des thèmes plus graves, comme *la Cansou dis Avi* (la Chanson des aïeux) même simplicité, même familiarité supérieure de l'invention. Les aïeux ont façonné notre terre. Nous leur devons notre blé, notre vin, notre huile, le renom de notre race, et un héritage qui vaut mieux que l'or :

La Graci, fiho gaio
Cascaio, cascaio,
La Graci, fiho gaio
N'a pas li dit crocu.

La Grâce, fille gaie — Gazouille, gazouille — La Grâce, fille gaie — N'a pas les doigts crochus.

Si ces simples choses ont une consistance immortelle, c'est que, enlevée sur l'onde des rythmes de Mistral, la plus humble matière sourit divinement.

Jé disien Margarideto
E, per coupa court, Rideto.
Estént que toujour risé,
Aquéu noum de fantasié
A soun rire s'entrasié
Coume la roso au rousié.

On l'appelait Margaridette — Et, pour couper court, Ridette. — Comme elle riait toujours, — Ce nom de fantaisie — S'harmonisait à son rire — Comme la rose au rosier.

Un des thèmes favoris de Mistral, c'est le dialogue de l'innocence avec la passion — mais d'une innocence secrètement passionnée elle-même et qui, contre le péril, s'arme de la malice et du rire léger. Rappelons-nous les propos d'amour de Vincent et de Mireille, *l'Arlésienne*, *Dans les Iles d'Or*, et rapprochons ces pièces de *Dans la Lande* que nous apportent *les Olivades*.

Boudieu ! Nourade
Vuei coume sèntes bon !...

Il faudrait citer tout ce chef-d'œuvre. Il faudrait citer le *Tremount de luno* (le Coucher de lune), variation sur le thème éternel de la fameuse *Ballade* de Villon.

Quand iéu m'ensouvène
De Madame Lauro,
Me semblo que véno
Amourous de l'auro...

Quand je me souviens — De Madame Laure — Je crois devenir — Amoureux du vent...

Il faut remarquer l'objet des deux pièces : *l'Archétype* et *le Tombeau*, par lesquelles s'ouvre et se ferme le recueil. Dans la première, le poète évoque à grands traits les fastes politiques et poétiques de la Provence. Il a rêvé de les faire renaître. Mais le dessein de toute sa vie fût-il anéanti par la brutalité des événements barbares, il ne serait nullement vaincu dans son âme. « Il suffit : Sur la mer de l'histoire, pour moi — Tu fus, Provence, un pur symbole, — Un mirage de gloire et de victoire — Qui, dans la transition ténébreuse des siècles, — Nous laisse voir un éclair de la Beauté. »

Dans *le Tombeau*, le poète imagine la renommée à venir de sa sépulture. On dira : là repose celui qui fit pour Mireille des chansons qui se

sont envolées comme les moustiques sur toute la Camargue. Plus tard, le nom de Mistral à demi oublié, il sera vaguement question de « celui qu'on avait élu roi de Provence... » Enfin, une plus lointaine génération, voyant l'étoile à sept rayons figurée sur le monument, songera que ce doit être quelque mage.

Il y a comme un mélange de bonhomie et de sublime dans le ton de paix sur lequel s'expriment ces hypothèses conseillées par la connaissance des fortunes humaines. Y trouverons-nous une sérénité trop froide et trop de détachement?

L'été dernier, j'eus l'honneur d'être reçu par Mistral. Ce vieillard de quatre-vingt-deux ans nous dit presque simultanément son optimisme et l'horreur qu'il éprouverait de recommencer une vie qu'il jugeait avoir été exceptionnellement heureuse. « C'est, ajouta-t-il, que je crois en l'au-delà. » Oui, Mistral croit que les pâles étincelles de beauté de ce monde, et celles même qu'une âme comme la sienne a jugées dignes qu'elle les réchauffât avec le plus d'ardeur, sont dérobées à une Beauté éternelle, consommée dans le ciel.

E dins lou cèu, o Provénce, en idéio
As reflouri, mai flori que jamai.

Et dans le ciel, ô Provence, idéale — Tu refleuris, plus en fleur que jamais.

SIMPLES NOTES SUR MAURICE BARRÈS

I. — Un livre de jeunesse

J'ai été charmé de relire ces trois écrits de jeunesse de Maurice Barrès dont il vient de paraître une édition nouvelle : *Huit Jours chez M. Renan; — Trois Stations de psychothérapie; — Toute licence sauf contre l'amour.*

Barrès a débuté comme un page. Ses *Taches d'encre* — petite revue aujourd'hui introuvable, qu'il rédigeait seul, je crois, et qui paraissait quand elle pouvait — m'ont laissé le souvenir d'une impertinence ornée de dialectique. Le jeune poète arrivait de Nancy, aussi désireux de la célébrité littéraire qu'il en était peu fasciné. Il la voulait comme on veut un bon fauteuil au spectacle ou comme on achète un certain mobilier à son goût. Elle ne l'illusionnait pas et ne lui inspirait aucune idée solennelle. Il excellait

déjà à prendre la mesure familière des grands hommes de plume à côté de qui il souhaitait de s'asseoir, sachant que toute autre place en ce monde lui serait bien incommode.

Il est certain que dans cet opuscule sur Renan il usait d'une vive familiarité. Renan, nous raconte-il, se fâcha, gronda. Ce fut, je pense, sans avoir lu ces pages et sur de faux rapports. Celui qui avait tant invoqué pour lui-même l'excuse de l'*eutrapélie*, eût été mal venu à la refuser à son commentateur. Un homme qui a tant employé la plaisanterie pour nuancer ou aussi pour envelopper sa pensée, parfois même pour n'en pas courir tous les risques, devait plutôt sourire à une charge franche, mais mesurée et pleine de sel comme celle-ci. Au Renan de *Huit Jours*, je préfère d'ailleurs celui, plus copieux et fleuri, que l'on voit dans *le Jardin de Bérénice*.

Les *Trois Stations de psychothérapie* qui figurent dans ce volume à la suite du *Renan*, Barrès les a faites vers 1890, auprès de La Tour, (dans le musée de Saint-Quentin ,de Léonard de Vinci et de Marie Bachkirtseff. Ces deux derniers furent pour lui des divinités familières qu'il hanta longtemps. Ils lui ont inspiré bien des propos. Du moins a-t-il aimé placer sous leurs patronages bien des pensées siennes qui, d'ailleurs, ne leur eussent pas déplu.

J'avoue que cette *psychothérapie*, cette *culture du moi*, ces *idéologies*, tout ce formulaire d'une scolastique et d'un didactisme un peu amusés, si je ne me trompe, ne m'ont jamais beaucoup arrêté chez Barrès. Je m'étonne que quelques-uns s'y accrochent. Si les dieux m'avaient départi à moi aussi les grâces de l'impertinence, j'oserais dire en substance que cela me paraît mis pour les alouettes. Mais quand je me permets de bousculer un peu ces alvéoles artificielles, peut-être ajoutées après coup, ce n'est pas (et bien au contraire), pour en moins goûter le miel.

J'ai relu avec un plaisir particulièrement vif, les deux morceaux sur Marie Bachkirtseff, cette petite patricienne russe d'un si grand talent, « qui avait, toute jeune, amalgamé cinq ou six âmes d'exception dans sa poitrine délicate et déjà meurtrie..., qui possédait dans son cerveau les livres de quatre peuples, dans ses yeux, tous les musées et les plus beaux paysages, dans son cœur la coquetterie et l'enthousiasme..., qui était toute remplie d'une ardeur un peu naïve pour les rapins et pour le dessus du panier parisien ». Barrès nous fait sympathiser avec les vertiges de ce merveilleux oiseau auquel il eût conseillé, si la mort ne l'avait prématurément saisi, d'aller se poser à Rome. Là il eût trouvé son apaisement et

comme un point d'où dominer et civiliser cette complexité, cette diversité de sentiments et de goûts si aimablement barbare. La Ville Éternelle, témoin et dépositaire universel de l'humanité et de l'histoire, procure à la curiosité cosmopolite les plus riches contentements; mais en en concentrant tous les objets, elle les soumet au gouvernement d'une idée plus haute, elle les place sous une perspective philosophique et religieuse.

Cela est exprimé par Barrès, dans des pages sobres, très belles. Ajouterai-je que Rome, ce refuge des exilés illustres, ce lieu, le seul convenable aux grandeurs historiques déchues, n'offre pas seulement des leçons de contemplation, mais d'espoir et de persévérance ? Quelle cause « vaincue » ne garde là quelque délégation vivante qui réserve l'avenir ? J'en parle à un point de vue tout humain.

Dans les chapitres qui composent *Toute licence sauf contre l'amour*, comme j'aime un *Éloge du scepticisme !* Sur qui et sur quoi tombe-t-il ? Sur les tentatives « d'enrégimentement de la jeunesse », faites vers 1890, par Ernest Lavisse et Henri Bérenger. Sceptique sur Lavisse et Bérenger, on ne pouvait trop l'être ! Il est vrai que ces apôtres ne parlaient que d'*action*. Mais si Barrès les envoie au diable, qu'ils ne s'y trompent

pas, ce n'est pas qu'il soit indolent : « *Le secret de notre dégoût est dans la niaiserie des buts proposés à notre activité.* » Effectivement, il n'y avait rien de plus niais, rien à quoi un jeune homme d'un peu de sève, d'indépendance et de fierté dût être plus réfractaire qu'à cet « idéalisme » patenté par le ministère de l'Instruction publique, incluant la vénération de froides bourdes politiques et bureaucratiques, ennuyeux, distinguant mal le moral de l'administratif et, pour tout dire, quelque peu alimentaire.

Comme on excuse la jeune génération d'alors, avec de tels directeurs d'âme, de s'être dispersée dans le dilettantisme !

Je sympathise avec le sentiment et l'humeur du Barrès de ce temps. Lui-même n'approuverait pas aujourd'hui toutes ses formules philosophiques d'alors et notamment celle par laquelle il proposait d'échapper aux conséquences d'un nihilisme intellectuel qu'il croyait irrémédiable. *Toute licence*, disait-il, *sauf contre l'amour.* Voilà qui se peut interpréter d'une façon admirable, mais aussi de beaucoup trop de façons. Et là figure, les objets que Barrès prêtait à « l'amour », avaient encore une indécision qui ne lui était pas d'ailleurs coutumière.

En fermant ce beau recueil, une réflexion me vient et c'est lui qui me la suggère. Il est de

mode d'opposer les jeunes générations pour qui Barrès parlait et celles de maintenant par des traits sous lesquels on résume leurs dispositions dominantes et que l'on donne comme s'excluant réciproquement. Goût de « l'analyse », dilettantisme, pessimisme, esthétisme, voilà pour hier et avant-hier; goût de l' « action », optimisme, foi, sens du sérieux de la vie, voilà pour les heureuses années où il nous est donné de vivre. Je ne dis pas qu'en fait, ces deux tableaux ne répondent à une certaine réalité, bien qu'il fallût les préciser et qu'ils ne pussent être vraiment intelligibles que si l'on cherchait de part et d'autre le pourquoi de ces dispositions diverses, dont l'alternance, n'apparaissant plus comme une simple fantaisie de l'évolution et, prenant un sens, prêterait à quelque conclusion utile. Ce qu'il importe d'observer, c'est que considérées en elles-même ces formules n'indiquent pas un bien remplaçant un mal, mais deux formes diverses de barbarie, deux manières d'être incomplets. Je vous demande un peu s'il faudrait se féliciter que l'activité analytique de l'intelligence, la curiosité de tout comprendre, le sentiment de la misère et du comique de l'homme et de la caducité des choses humaines, eussent disparu de l'élite de la génération nouvelle, fût-ce au profit de l' « action » et de la « foi ». Si l'ac-

tion et la foi dépendaient de telles conditions, de telles obscurités, elles seraient par trop... bulgares, elles ne nous séduiraient pas. Mais n'est-il pas purement arbitraire de les mettre à ce prix? Et d'où tirez-vous que l'énergie, la passion pour de sages, de nobles ou de sublimes buts, le civisme ardent, le patriotisme éveillé, l'esprit militaire, le besoin de trouver au-dessus de la terre la solution des insolubles énigmes de la terre, d'où tirez-vous que tout cela s'accommode mieux de l'inertie de la faculté pensante et de la rudesse d'une pensée sommaire? Nous ne sommes pas en Amérique, mais en pays latin, en France, et nos pères merveilleusement subtils et « intellectuels » ont fait des prodiges d'action et de foi sans avoir besoin du prêche grossier d'Emerson, de Walt Whitman, non plus que du célèbre cordial « antiintellectualiste ». D'où tirez-vous que la part de confiance et d'alacrité nécessaire à l'action heureuse ait besoin d'être un optimisme bête d'Armée du salut? Il faut de tout, sinon dans le même homme (car les grands hommes sont rares), du moins dans la même société civilisée. Tout ce qui a été fait et tout ce qui est arrivé pour soustraire la jeunesse française à des influences délétères et dissolvantes, pour abattre le mancenillier romantique et l'idéologie révolu-

tionnaire n'infirme en rien les droits de la pensée spéculative pure, de la méditation et de la contemplation intellectuelles. Au contraire, elles y retrouvent la pureté de leurs objets et ne sont pas corrompues en complices d'une sensibilité faible et malade.

Ce qui répand une beauté sur ces écrits de jeunesse de Barrès (grand écrivain déjà), c'est tout ce qu'ils revendiquent en l'honneur de ces biens spirituels et de leurs droits. Au moment où nous sommes, une édition critique en est presque inutile. De lui-même, le lecteur fait ses réserves sur les expressions d'une philosophie sollicitée par l'individualisme moral et le panthéisme, mais qui d'ailleurs ne s'y engage que d'une manière si légère et sur la pointe des pieds. Un passage bien curieux est celui où l'auteur invente, avant la lettre, sur l'origine de la matière, une théorie d'une incomparable subtilité qui est dans Bergson. Mais ici, ce n'est que jeu, — un jeu avec des profondeurs d'imagination. Il y a bien de l'ironie dans cette métaphysique d'humoriste, et c'est ce qui l'assainit. L'inspiration la meilleure de ces opuscules, c'est la recherche de l'aliment spirituel le plus noble, par un poète et un moraliste passionné, mais absolument dépourvu d'emphase; et c'est un persiflage défensif de la vulgarité et de la plati-

tude. Je ne sais si cela fait plaisir aux « jeunes gens d'aujourd'hui ». Mais cela est d'accord avec la vraie jeunesse de tous les temps. Et c'est un charme de retrouver cette âme juvénile générale aux premières confidences d'un homme qui commença de si bonne heure à ne ressembler à personne.

II. — Aperçu général.

Depuis que je fais de la critique, je parle des livres de Barrès, au moment de leur apparition. J'y éprouve toujours un grand embarras. J'ai peine à limiter le sujet. A propos de chacun de ses ouvrages, le souvenir de toute son œuvre, l'idée de sa personnalité, de sa carrière m'assiègent. Si une bonne fois j'avais pu écrire trois cents pages sur lui, bonnes ou mauvaises, je me sentirais moins gêné. Il y a un monde de remarques générales, d'explications et de distinctions dont la nécessité se représente à l'occasion de chacun de ses écrits, et qui demanderaient des développements. Les sources et les éléments de sa pensée sont très complexes. S'il n'y a pas aujourd'hui d'écrivain qui ait plus de personnalité dans le tour et le ton, il n'y en a pas non plus dont la personnalité intellectuelle se soit nourrie à des

sources plus variées. Cet esprit, qui ne ressemble qu'à lui-même, aura été le plus imprégné et le plus pétri des courants d'idées et de sentiments de son époque, qui ne fut pas une époque simple. Il n'en a pourtant pas été submergé. Loin de là ! il n'est pas possible de plus dominer et gouverner les contradictions de son âme et les disparates intimes de son inspiration, ni de les réduire avec plus de maîtrise au rôle de parties composantes dans une musique dont les heurts mêmes ont un inimitable charme. Nouvel Ulysse, mais voguant sur une mer où il y a (où il y avait pour un amateur et un poète comme lui, tout au moins) des sirènes sur tous les bords, la sirène lascive du romantisme, la sirène chaste de la tradition religieuse et patriarcale, la sirène pure et vigoureuse de la beauté classique, sans parler de la sirène de la politique, il a, selon les moments et les phases de sa course, plus approché l'une ou l'autre, et à peu près dans l'ordre où je les énumère. Mais aucune a-t-elle vaincu et attiré jusque dans ses bras le fier et volontaire pilote, toujours si attentif à la continuité de sa ligne et à la particularité de sa direction ? A tant de beaux chants qu'elles lui ont suggérés, il me semble que se mêle toujours cet accompagnement en sourdine : « Je suis d'une race qu'on ne possède point. »

En passant, comme dit Kant, du point de vue du *sujet* au point de vue de l'*objet*, on diviserait assez naturellement une étude de Barrès d'après les objets qui ont occupé son esprit, d'après les formes principales de son activité intellectuelle. On distinguerait en lui le poète, le moraliste et l'historien. Le poète, ou ce qu'il a désiré, rêvé, chanté; le moraliste, ou ce qu'il a pensé et proposé; l'historien, ou ce qu'il a vu et raconté. Il n'en faudrait pas faire, cela va de soi, des compartiments trop strictement démarqués, donc artificiels. Je crois cependant que cette classification aiderait à concilier la plénitude de la justice avec l'aisance de la critique.

Dans la première catégorie, dans le trésor du poète, se placent *Du Sang*, *Amori et Dolori*, les pages les plus précieuses du *Greco*. Certes, c'est par ce groupe d'écrits que Barrès a séduit le plus. Il n'y a rien eu, depuis vingt ans, qui ait possédé une plus tangible influence sur les lettres, qui s'y soit plus infiltré que les formes et les accents de ce lyrisme si neuf et unique, non dans ses éléments, mais dans son composé, et trop personnel d'ailleurs pour être assimilable. Mais comment défendre à tant de jeunes écrivains d'imiter ce qui ne s'imite pas? Ils en étaient pénétrés, ils l'avaient dans les moëlles, il fallait bien qu'il leur sortît par la

plume. Ils auraient dû être des ascètes pour ne pas essayer, dans leur inexpérience, de produire à leur tour le plaisir si aigu, le frisson qui s'attache à ces phrases et à ces pages merveilleuses, où l'abstraction et la sensation, la description et la rêverie, l'ironie et le sentiment, les choses et la personnalité sont musicalement sinon toujours harmonieusement, ce qui n'est pas un reproche fondus ensemble par la plus impérieuse et la plus savante volonté littéraire. Oui, ce philtre que Barrès a distillé ou cette chanson qu'il a inventée sont ce qui, dans la littérature, a le plus *pris* nos contemporains. Leur sort devant l'avenir dépend en partie des changements de la sensibilité et des curiosités nouvelles de l'imagination. Ce que la perfection littéraire peut faire pour les immortaliser, la part d'obscurité inhérente à une manière de sentir qui, quoique vibrante, quoique ayant éveillé autour d'elle le plus frémissant écho, n'est pourtant pas toute puisée au courant de la nature, le peut faire pour resserrer plus tard l'accès de ces livres où elle s'exprime et dont le nom seul est un charme aujourd'hui.

Le moraliste, dans Barrès, c'est un poète encore, mais volontiers didactique : le poète de la Lorraine, du pays natal, de « la terre et les morts », du régionalisme. Ce Barrès-là (c'est

son désavantage et son avantage sur le précédent) n'appartient pas tout entier à Barrès. Il a des thèses, il prend position sur les problèmes les plus graves de notre époque, sur les bases de l'éducation morale, sur l'ordre et la constitution de la famille, sur l'esprit de l'école, sur les droits qui doivent être reconnus à la tradition religieuse, en dehors du propre point de vue de la foi. Ces thèses, auxquelles notre sympathie est acquise, sont-elles parfaites ? L'argumentation en est-elle complète ou la meilleure ? Y est-il tenu compte de toutes les réalités ? Ce serait le sujet d'une longue discussion, non entre adversaires, mais entre amis des mêmes causes. A vrai dire, cette partie de l'œuvre de Barrès, tout ce qu'il dit et écrit dans cet ordre, appartient à un grand mouvement de l'histoire et sera compté comme une des plus nobles poussées, à bien des égards discordantes, mais plus encore concertantes, je le crois, je l'espère, de l'effort profond de notre pays pour retrouver les conditions de l'équilibre intellectuel et social.

Le nom d'historien est froid, comparé au pathétique de ce que Barrès a su voir et peindre et à la leçon qui en est ressortie pour notre génération. L'inventeur du mot de « nationalisme » a vu dans les faits, dans des faits étendus et puissants, affectant toute la vie française, et

pourtant presque inaperçus de nous avant qu'il nous les montrât, ces « raisons du nationalisme » que Léon de Montesquiou devait expliquer sous la forme théorique. Magnifique intuition d'un poète, qui était lui-même encore un jeune homme! Ses impressions, ses réactions au contact direct de l'état politique, la figure que les choses et les gens prenaient spontanément à ses yeux et qu'il dessinait avec l'art d'un Saint-Simon nourri de latinité, ce merveilleux musée barrésien du boulangisme, du Panama et de l'affaire Dreyfus, les concordances, les convergences de sens et d'effet que la nature des choses, plus encore que le style du peintre, établissait entre tant de tableaux, de scènes et de portraits, déjà fameux au sortir de ses mains, les raisonnements vigoureux qu'elles nous invitaient à faire sur les maux de la patrie, l'excitation que l'âpreté de cette satire apportait à nos saintes passions, voilà dans la gloire de Barrès la part que le temps ni la dialectique ne diminueront. Elle est fondée sur un fait. Littérairement, je ne chercherai pas si Barrès a été dans ce domaine plus grand écrivain que dans un autre. Mais, puisque j'ai rêvé au jugement de l'avenir, je dirai seulement que la puissance d'un style est plus durable, soutenue par la puissance et la permanence de l'objet.

Enfin ne faudrait-il pas distinguer comme un titre de gloire à part et, à un certain point de vue, le plus haut, l'ensemble d'études et de chants lyriques que Barrès a consacrés à l'Alsace-Lorraine, *Colette Baudoche*, *Au service de l'Allemagne* et tant de pages éparses dans le *Roman de l'énergie nationale?* Qui a plus fait que lui pour entretenir dans les jeunes générations des pays annexés, sans méconnaître chimériquement les dures exigences de ce qui est, la fidélité éclairée à la France et à sa civilisation ? Certes la critique a où se prendre chez cet illustre fils d'un siècle trouble, qui n'aurait pas eu tant d'action ni conquis tant de prestige si son génie n'avait lui-même participé à ce trouble. Mais la critique doit savoir s'arrêter devant les grands « faits qui louent ». Et quel fait que le témoignage de tant de jeunes annexés nous disant combien Barrès les a aidés à sauver leur conscience française !

III. — « La colline inspirée »

Non ! ce n'est pas dans le petit espace dont dispose un journaliste que l'on peut bien parler de la nouvelle œuvre de Maurice Barrès. Le premier devoir de la critique serait d'en inventorier dès maintenant la matière. Mais quelle

matière ! que de richesses ! quel beau débordement ! Barrès s'amuse quand il parle de son demi-siècle d'âge. Jamais jeune poète ne se livra avec plus d'ardeur au péché de jeunesse littéraire, qui est de mettre dans un unique volume, de répandre dans le cadre d'un sujet particulier, et par-dessus ce cadre, au besoin, tout le trésor de ses pensées et de ses sentiments. Que nos jeunes poètes ne se gênent point, au surplus, si, par hasard, ils possèdent, eux aussi, la souveraine maîtrise d'un style admirable de plénitude, d'harmonie, d'invention, de pureté dans la hardiesse..., sans parler de quelque chose de plus précieux encore : ce ton, cet accent à la Barrès !

L'extraordinaire abondance qui frappe dans *la Colline inspirée* n'est pas l'abondance de La Fontaine ou de Voltaire. Ce n'est pas l'abondance du ruisseau ou du calme fleuve coulant sans inquiétude entre ses rives fidèles. C'est plutôt celle du torrent auquel la paroi de la roche glacée a longtemps disputé le passage, mais qui n'en jaillit qu'avec plus de violence et en entraînant plus d'éléments dans son onde, une fois assez accumulé pour rompre l'obstacle.

*
* *

Il y a tout d'abord dans *la Colline inspirée* un récit, un roman, si vous voulez, un drame, peut-on dire encore, dont Barrès a trouvé le sujet dans les annales religieuses de la Lorraine. Il l'a étudié en archiviste, et la propre matière de l'affabulation, la suite de ces événements, les aventures de ces vies paraissent bien reproduire une réalité historique. Sous Louis-Philippe, aux approches de 1848, trois frères prêtres, les Baillard, dont l'aîné, Léopold, est l'âme et le génie inspirateur, entreprennent de relever le vieux sanctuaire lorrain de Sion-Vaudémont et de fonder à cette place traditionnellement vénérée un ordre religieux militant d'hommes et de femmes. Leur but? Opposer l'influence d'une tribu sainte au rationalisme du siècle et aussi à sa médiocrité religieuse. Léopold est un orgueilleux et un entêté qui a l'esprit mystique, mais non l'esprit de soumission ; et il a aussi beaucoup trop l'esprit des « affaires ». Ses fort répréhensibles imprudences d'administration et la qualité même du mysticisme qu'il répand alarment gravement son évêque, dont un décret vient dissoudre la communauté naissante. Léopold ne s'incline pas, entraîne son monde dans

la résistance, et comme il arrive fatalement aux prêtres ouvertement insurgés contre l'autorité ecclésiastique, arbore le drapeau de l'hérésie. Notons bien (c'est important) qu'il est incapable d'enfanter une hérésie de sa propre cervelle et qu'il va la chercher auprès d'un certain inspiré, nommé Vintras, personnage qui a existé et qu'a mis en scène (sous un autre nom) Huysmans. Notons encore que ce Vintras lui-même, persuadé que l'Esprit parle par lui, est sans doctrine aucune. Il débite une phraséologie mystico-lyrique pleine de couleur et d'éloquence et d'une sorte d'harmonie vide tout à fait propre à jeter hors d'elles-mêmes des femmes un peu prédisposées. Un de ses discours, inventé par l'auteur avec beaucoup d'art, fait très bien saisir le glissement naturel d'une certaine mystique à la sensualité, et, parti des hauteurs de l'âme, descend à la justification avant la lettre du péché que Léopold fera commettre tout à l'heure à une de ses religieuses... Donc, voilà, pour des hérétiques, de bien pauvres hérétiques, qui n'ont rien de commun avec Arius, Pélage, Luther ou Lamennais.

Leur misère doctrinale n'ôte absolument rien au pathétique, ni à la portée du drame dont Vintras est le prophète et Léopold Baillard le héros central, et qui appartient, dans la classifi-

cation des drames humains, à un type très grand et très élevé. Esprit au-dessous de tout dans la spéculation, Léopold est une âme énergique et tendre, un visionnaire passionné et intraitable, il y a du héros en lui. Et c'est le héros qui a entrepris le chimérique, l'impossible. Il a inspiré à son entourage immédiat une foi absolue en sa mission, en sa personne; des gens se sont jetés à sa suite, cœur, corps et biens. Et voici qu'apparaissent bien vite les irrécusables signes de l'absurdité d'une œuvre que tout condamne. Il ne veut pas, il ne voudra jamais avoir eu tort. Il redouble de certitude ostensible; quelques fidèles s'en vont, les autres se forcent à croire plus encore. La foudre éclate. C'est la défection générale. Seul, un petit noyau d'exaltés restent autour de l'apôtre. La magistrature et la police s'en mêlent et dispersent cette suprême garde; les personnes sont chassées, les meubles vendus; c'est la ruine accomplie sous les sifflets et les chansons du peuple retourné. L'apôtre s'éloigne, sans que ce spectacle lui serve aucunement de leçon. Il ne pense qu'à recommencer, moins soucieux de trouver un refuge après la tempête que de recruter une nouvelle chapelle. Une douzaine de demi-fous, de vieilles femmes deviendront les dépositaires de sa grande idée creuse. Ils représenteront pour lui l'auditoire universel;

il leur expliquera avec une tranquillité à jamais insensible à l'indigence et au ridicule l'aveuglement du genre humain et l'avènement prochain du grand jour. L'absurdité intrinsèque de la prophétie (prophétie mêlée d'ailleurs d'éléments touchants sans lesquels elle n'eût pas séduit le prophète) ne sert qu'à faire ressortir ce qu'il y a de tragique dans cette invincible constance d'une âme égarée.

Je réduis le thème à ce qu'il a de général. Restituons-lui les circonstances historiques. Plaçons à côté de Léopold Baillard ses deux frères, possédés aussi, mais plus terre à terre, les religieuses, le village. Imaginons la variété et la densité des épisodes, des scènes qu'une telle aventure a dû susciter, dans le milieu où elle se produit, les contrastes des mobiles que la crise met en jeu et des caractères qu'elle fait apparaître : héroïsmes et cupidités, générosités et hystéries, prudences normales et plates lâchetés ; toutes les reprises, au moment de la débâcle, de l'humanité commune sur l'humanité artificiellement sublimée; cette espèce de supériorité du vaincu sur ce qui a raison et droit contre lui ; et, pis encore, dans le vaincu lui-même, la misère des supercheries, des inévitables charlatanismes. On devine, sur cette simple analyse abstraite, la force et la haute singula-

rité de matière du roman de Barrès. Il l'a traité en maître, dans ce sentiment tout à la fois poétique et désillusionné, avec ce mélange d'élévation et de familiarité dure et plaisante qui sont à lui.

C'est la partie tout à fait sûre de son livre. Elle est pleine de beautés supérieures. Je n'en citerai qu'un exemple : la mort de Baillard et sa réconciliation avec l'Église.

*
* *

Le personnage de Léopold Baillard, tel que Barrès l'a pris, déborde beaucoup sur les limites et la propre substance du drame. Barrès s'est donné très ample carrière dans l'exploration ou l'imagination de la vie intérieure de son héros. C'est ici que je le suis moins. Léopold Baillard lui a inspiré des pages de poésie et des flots de magnifiques considérations qu'on ne peut le plus souvent qu'admirer en soi. Mais soit que Barrès médite et rêve sur Léopold Baillard, soit qu'il le fasse méditer et rêver lui-même, il me semble qu'il y a dans la conception de cette âme un peu de nuage. Et la querelle qu'on pourrait lui chercher à ce sujet serait d'autant plus intéressante qu'elle ne vise pas une défaillance de l'artiste,

mais met en cause une des inspirations profondes de sa pensée.

Léopold, pauvre disciple de Vintras, est une tête faible. Cette débilité n'ôte rien à la qualité de son cœur, encore qu'elle dût conseiller à ce cœur de ne pas vouloir soulever le monde. Mais comment la concilier avec les traits d'une sorte de grandeur de pensée et de faculté de création que l'auteur lui prête ? Il donne dans des niaiseries cultuelles qui risquent fort de verser dans les diableries. « Il allait, annonçant l'*Année noire* et distribuant sur son passage les noms d'ange, les croix de grâce et les théphilins. Ses adeptes... savaient ce qu'ils auraient à faire dès la première apparition du feu dans le ciel. » Et, d'autre part, le voici comparé à Milton et à Beethoven. « Milton, ayant perdu les yeux, voit se dérouler dans sa conscience le monde des formes éternelles; Beethoven, devenu sourd, n'est plus importuné par le bruit de la vie, ne prête plus l'oreille qu'aux divines harmonies intérieures. Léopold a toujours voulu créer, éterniser son âme... maintenant qu'il est seul, démuni de tout et de tous, il construit encore, il bâtit avec ses rêves. » Je n'opposerai pas à ce rapprochement ce qu'un bergsonien appellerait un rationalisme sec. Je conviens que la psychologie surprendrait quelque caractère commun entre les divagations

enthousiastes de Léopold et les transports de Milton et Beethoven. Le fait est cependant que ceux-ci seuls sont féconds et créateurs. Preuve que les émotions de ces inspirés sont pleines de richesse et de substance acquises, qu'elles ne sont organisatrices que parce qu'elles sont organisées déjà. Disons-le platement, pédantesquement, si Barrès veut : dans « les divines harmonies » qu'entend Beethoven, il y a de l'ineffable, un génie, mais il entre intimement toute sa science de la musique créée avant lui. Léopold est trop au-dessous de la science des choses divines pour y pouvoir ajouter.

Oh ! voici bien un passage de Barrès qui me répond :

L'univers est perçu par Vintras d'une manière qu'il n'a pas inventée, et qui jadis était celle du plus grand nombre des hommes. Il appartient à une espèce quasi disparue, dont il reste pourtant quelques survivants. Quelle n'est pas leur ivresse ! Vintras est allé jusqu'à cette mélodie qu'ils soupçonnaient, dont ils avaient besoin. Il l'a reconnue, saisie, délivrée. Elle s'élève dans les airs. Ils palpitent, croient sortir d'un long sommeil, accourent. Vintras exprime chez eux le sens du supranaturel. Il renverse, nie les obstacles élevés contre l'instinct des âmes et le mouvement spontané de l'esprit. Il fournit à ses fidèles le chant libérateur.

Je ne suis pas voltairien. Je ne suis pas Sarcey. Je me prête. Je sais qu'il y a des dégradations de la lumière, j'essaie de les suivre. Mais enfin, qu'est ceci, sinon l'allusion à une inspiration primitive de l'humanité, antérieure à toute expérience, à toute sagesse, et dont l'idée est toute romantique et panthéistique ? Et j'en reviens à mon dire : là où il n'y a pas sagesse et règle déja présente, il n'y a pas « chant », mais vagissement. Ordre et vie sont deux. Mais ils ne se peuvent absolument concevoir séparés dans la réalité. Ils se développent consubstantiellement. Et seule leur interpénétration fait de l'être. L'ordre sans vie spontanée, c'est la routine, la mort et l'ennui. Mais la vie sans l'ordre, c'est le pur mouvement de la dissolution. Aristote dirait ici qu'il n'y a pas de matière sans forme, ni (sauf en Dieu) de forme sans matière. Et peut-être ajouterait-il à l'adresse de Maurice Barrès : « Mon fils, vous concluez en l'honneur de la forme qui est pour vous, en religion, la doctrine et l'autorité de l'Église catholique et, en art, la règle classique. Mais votre imagination met quelquefois ses délices à hanter le fuyant abîme de la matière indéterminée... Et je ne puis dire que même alors il ne vous arrive pas de faire les miennes. »

Qu'on veuille bien ne pas voir ici une lourde

réfutation. J'indique seulement le thème des analyses, des discriminations bien délicates auxquelles nous inviterait la pensée de Barrès, qui se produit dans maintes pages de ce livre, en ce qu'elle a de plus général.

Et qu'on ne croie pas surtout que je boude à mes plaisirs. Là, par exemple, où je ferais à Léopold Baillard le reproche d'avoir un peu trop lu Barrès et d'en faire trop passer dans ses rêveries, je ne me gêne aucunement pour goûter les abondantes merveilles de la poésie la plus intensément personnelle et d'un magnifique style.

RENÉ BOYLESVE (1)

(*Madeleine, jeune femme.*)

Madeleine, jeune femme, le récent roman de René Boylesve (libr. Calmann-Lévy), est la suite de *la Jeune Fille bien élevée*. Comme je demandais à une admiratrice de l'auteur ce qu'elle en pensait : « C'est très beau; mais il y a des longueurs », me fut-il répondu. Voilà tout à fait mon propre sentiment. Je m'étonne que Boylesve, dont un des dons caractéristiques fut toujours la grâce, se soit assez fastidieusement étendu sur certains éléments de son affabulation :

(1) On voudra bien ne pas chercher dans cette étude particulière d'un roman de René Boylesve un jugement général sur son talent et son œuvre; et d'autant que, dans cette *Madeleine*, Boylesve s'est essayé au large renouvellement d'une manière illustrée par plusieurs livres très charmants. Un roman de ses débuts, *la Becquée*, qui a de fortes ressemblances avec un chef-d'œuvre balsacien, le montrait déjà fort épris et capable de force, de profondeur et d'ampleur.

éléments nécessaires sans doute, mais les moins intéressants en eux-mêmes, et qu'il eût été bon, me semble-t-il, de resserrer. J'ai lu cet ouvrage avec des alternatives d'attention intense et de demi-distraction. Attention, chaque fois qu'il est question de l'héroïne, de ses pensées, de ses sentiments; distraction et paresse, quand elle s'attarde aux histoires des cousins Voulasne et des amis du Toit. Madeleine, que la nature et l'éducation ont dotée de ce rarissime trésor, titre de noblesse plutôt que source de bonheur, ou du moins d'agrément, dans la vie : une âme vraie; Madeleine, formée à une conception de l'existence qui exalte le prix des choses de l'intelligence, de la conscience et du cœur et qui rend plus sensible aux intérêts idéaux et généraux qu'à l'intérêt matériel, tombe, par suite de son mariage, dans un milieu de gagneurs d'argent, terriblement courts et brutaux de pensée, et de snobs qui dépensent nuit et jour leur vitalité en plaisirs de pure agitation et de vanité, en plaisirs bêtes, bref, de gens qui n'ont rien en eux. Ils n'amusent guère Madeleine, ces gens-là, encore que le contre-coup de leurs faits et gestes sur sa destinée la force à s'y intéresser. Ils ne nous amusent pas davantage et il semble que le romancier eût mieux fait de représenter la nature et la qualité de ce milieu, de ces

mœurs, par quelques traits vigoureux et condensés, par quelques scènes ramassées et puissamment expressives, plutôt que de s'attarder à la chronique journalière d'existences et d'âmes en somme plates. Il y a déjà longtemps qu'il nous les a fait suffisamment connaître, qu'il nous les montre et remontre encore. Au lieu que sa Madeleine, nous ne la connaîtrons jamais assez parce que nous ne connaîtrons jamais assez le rare cœur d'une femme, toute intelligence, droiture et sincérité, en proie au mal d'amour, surtout quand c'est Boylesve qui nous la peint. Il y a dans ce roman un être riche d'âme, entouré d'êtres fort pauvres sous ce rapport. Les dures réalités de la vie font de celui-là la proie de ceux-ci. C'est ce conflit, magnifique source de tragique et de comique qui peut nous passionner. On dirait que Boylesve s'est plutôt proposé d'être l'exact et consciencieux historien de tous, au même titre. Mais, encore une fois, son roman, qui se réveille en Madeleine, traîne et s'endort un peu chez les autres.

Je me demande si cet esprit, si supérieur au « réalisme », et par sa qualité et par la matière de son sujet, ne s'attarde pas à subir une vague influence de l'art réaliste, qui plaçait son idéal dans la « tranche de vie ». Cette impression étonnera les lecteurs demeurés sous le

charme de ce don de fantaisie, de ce frémissement d'élégance qui sont parmi les caractéristiques les plus personnelles de Boylesve. Mais ces mérites — dont bien des traces se retrouvent dans ce roman — y paraissent cependant sacrifiés au souci de serrer la vérité. Et l'erreur qu'il me semble y trouver, c'est une tendance à mettre, non comme moraliste, mais comme artiste et narrateur, tous les éléments de la vérité sur le même plan, à les dérouler sur le même ton, à les placer bout à bout dans la trame d'un récit un peu monochrome, comme si la vérité morale consistait à reproduire la suite des faits intérieurs, tels qu'ils apparaissent, surgissent, s'entre-suivent, s'entrecoupent, s'évanouissent et se mêlent dans la continuité des jours. L'art ne vit, au contraire, que de concentration, de relief et d'animation.

Que j'aie bien ou mal analysé la façon dont le romancier s'est trompé, il a fallu qu'il se trompât plus ou moins pour que l'effet des choses tout à fait admirables qui abondent dans son livre se trouvât en partie refroidi, et que, le livre fermé, on n'y rendît hommage qu'avec un peu de réflexion. Admirables, le caractère de Madeleine, toute l'histoire morale de son éducation et du développement de ses idées et le drame d'amour qui se joue secrètement dans

son cœur. Il y a là une science de la nature et du sentiment, par où Boylesve se place au rang le plus élevé et qui lui suggère, me semble-t-il, des choses qui n'avaient pas encore été dites. Si son énergie d'artiste se fût égalée ici à sa connaissance de moraliste, la tragédie intérieure dont il décrit avec tant d'acuité et de liberté les phases eût éclaté en poésie, et la plus puissante émotion se fût communiquée au lecteur. Cette tragédie tient à l'opposition entre les deux « moi » de Madeleine, l'un qui, non seulement est tenté par le péché, mais y consent, l'appelle, regrettera de ne l'avoir pas commis, parce que c'est une destinée trop misérable que de mourir sans avoir connu l'amour; l'autre, « étranger en quelque sorte à la conscience individuelle », plus puissant qu'elle pourtant, et qui est composé de toutes les forces d'une éducation sévère, de l'hérédité profonde d'une série d'aïeules irréprochables. Boylesve n'a pas forcé la nature, il l'a, au contraire, bien interprétée, en faisant voir comme cet irrésistible geste de recul et de refus du moi impersonnel désespère et dépite même (pendant un temps au moins) la jeune femme à la portée de qui le « bonheur » est passé. Madeleine est le contraire d'une coquette, mais aussi d'une avertie, et c'est une des inventions les plus fines de l'auteur que d'avoir montré cette

femme pure, provoquant avec une hardiesse et une témérité d'innocente l'amour, auquel, l'heure de céder venue, elle se dérobera avec épouvante, pour jamais. La fin du roman, où nous voyons s'apaiser cette âme qui a relevé par tant de noblesse et d'ingénuité un malheur banal, et le grand bonheur de la sérénité s'annoncer à elle avec les premiers cheveux blancs, est d'une conception réellement belle, d'une vérité qui fait rêver et s'épanouit d'elle-même en poésie.

Mais de la poésie (sans détriment de la vérité), il eût dû y en avoir dans tout le livre. Elle ne demandait qu'à jaillir. J'ai essayé de saisir l'erreur littéraire qui en a paralysé l'essor. Cette erreur, qui me semble expliquer le procédé un peu traînant et vainement minutieux de la narration, se marque dans certaines fautes de style. Par exemple, Madeleine, retraçant la scène décisive où elle se surprend incapable de consentir la chère faute dont elle a de toutes ses forces provoqué l'occasion, s'exprime ainsi :

Mais en même temps, et d'une source étrangère à ma conscience, mais non pas pourtant étrangère à moi, monta tout le long de mon corps, m'environna, s'appliqua sur tous mes menbres et sur mon visage, *avec l'exactitude d'un linge mouillé*, quelque chose comme une réplique de moi, quelque chose d'aussi

moi que moi et que, cependant, je repoussai comme mon propre fantôme, aperçu hostile, armé contre moi.

Puis, peignant les impressions de celui qu'une attitude si peu attendue a déconcerté et blessé :

Je vis tous ses traits se déchirer, ses yeux, si expressifs et si beaux pour moi, se ternir, et *la chair de ses joues, entre le nez et la lisière de la barbe, comme un sable humide, miné par la main d'un enfant, s'affaisser.*

Ce « linge mouillé », cette « lisière » et ce « sable humide qui s'affaisse », voilà bien le réalisme, c'est-à-dire, non pas la vérité, mais plutôt la destruction de la vérité, tout à la fois par sa réduction à des éléments trop ténus et par le poids d'images matérielles trop brutales et multiples. Et c'est surtout la destruction ou du moins l'affaiblissement de l'émotion.

Je formulerai l'ensemble de ma critique de cette manière encore. Boylesve me paraît avoir conçu son roman comme une *étude*. Or, dans un bon roman, il doit bien y avoir une étude, puisqu'il doit y avoir de la vérité, et approfondie. Mais ce n'est pas une étude que j'y cherche. Je désire pleurer ou rire, être ému, charmé ou enthousiasmé. Il y a dans ce roman-ci les abondantes

sources de ces plaisirs. Mais si elles en jaillissent, c'est plutôt par l'effet de notre réflexion que par la baguette de l'auteur. N'importe! *Madeleine*, *jeune femme* mérite, à plusieurs égards, d'être lu par les plus difficiles.

CHARLES-LOUIS PHILIPPE

(*La Mère et l'Enfant.*)

Charles-Louis Philippe est mort à trente-huit ans, sans voir atteint ce qu'on est convenu d'appeler « le grand public » et connu la gloire, mais non sans avoir obtenu dans le monde des lettres des admirations et des sympathies très vives. La *Nouvelle Revue française* s'est montrée pieuse envers la mémoire de Charles-Louis Philippe. Je ne dirai pas qu'elle y ait mis de l'excès, car il ne peut y en avoir dans le culte des amis morts. Du moins eût-elle pu y apporter plus de discernement. Elle a exposé Philippe à un reproche qui ne saurait, en bonne justice, lui être fait et qu'on est cependant tenté de lui faire : c'est d'avoir exprimé par lettre à son ami belge, M. Vandeputte, énormément d'opinions ridicules et de confidences sentimentales pitoyables. Ce reproche, M. Vandeputte était en droit

de l'adresser à Philippe, s'il en jugeait comme nous, mais M. Vandeputte seul. Cette correspondance est imprimée et recommandée au public. Comment le public ne se dirait-il pas : voilà sur quelles pièces on veut que je fasse de Charles-Louis Philippe un homme célèbre !

Dans ces lettres, nous apprenons par exemple que, pour Philippe, les *Stances* de Moréas étaient vides, insupportables d'affectation et de prétention, que Gorky lui apparaissait un grand génie et qu'il avait quelquefois, parmi les abandons d'une mélancolie assez plate et larmoyante, des sursauts d'énergie dont le plus fort effet irait à assener le mot de Cambronne à ceux qui l'embêteraient. Il est bien possible que dans la liberté de la correspondance le pauvre Philippe, passez-moi le mot, « se lâchât » et se livrât à tort et à travers à toutes ses impulsions moroses. Il n'y en aurait eu que plus d'avantage pour lui à n'être connu de nous que dans les moments où il « se tenait » et faisait un choix dans ses pensées — en un mot, par ses livres. Ses amis ont pu voir combien il a été fait abus contre lui de ces élégies confidentielles. Elles l'ont fait littéralement éreinter.

Il y en a, je le sais, qui diront qu'il n'était pas besoin de ça. Tel n'est point mon avis. Et à nos spirituels et très lettrés confrères de la *Petite*

Gazette aptésienne (qui est fort parisienne), lesquels ont trois bêtes noires : Charles-Louis Philippe, Paul Claudel et Francis Jammes, j'exprimerai modestement mon objection à leur méthode expéditive (1). Quand un écrivain est facile à éreinter, qu'il n'y a dans son œuvre que l'embarras du choix pour le rendre ridicule et que, pourtant, cet écrivain a trouvé, non chez le vulgaire, mais chez une élite, des admirateurs, mal éclairés peut-être, mais vraiment touchés, il convient de prendre garde. Au milieu de prodigieuses fautes contre la raison et contre le goût, il doit y avoir là une nature. Que ces fautes soient signalées et moquées, il le faut et j'y admets toute la férocité qu'on voudra! Mais que cette nature soit reconnue, décrite avec l'attention que mérite tout réel germe d'art. Ce n'est pas faire tort à l'ordre que de constater des dons de tempérament et de sensibilité qui, faute de s'y soumettre ou plutôt de s'en être incorporé la richesse, ne produisent que fruits chétifs, inorganisés.

La doctrine de Moréas, dont nos aptésiens se réclament, est la vraie; c'est la doctrine du goût.

(1) Ce spirituel petit journal, qui ne m'épargna pas toujours, quand je m'inspirai du principe exposé en cette page, mais qui ne cessa jamais de me plaire par l'excellente orientation de son amour des lettres, a aujourd'hui disparu.

Elle fournit une mesure, une lumière. Elle ne doit pas servir de guillotine. La critique peut et doit pratiquer à la fois l'intransigeance et la maxime de ne mépriser rien, j'entends : de ne jamais mépriser là où, comme on dit, « il y a quelque chose ».

Dans cet ouvrage posthume de Philippe (*La Mère et l'Enfant*, édition de la *Nouvelle Revue française*), qui vient de paraître, que de moyens de l'accabler, si l'on en avait le parti pris ! Que de platitudes dans le genre de celle-ci : « Chocolat au lait, je vous serai toujours reconnaissant parce que vous m'avez sauvé la vie. Celui qui mange, la nature le fait entrer dans ses lois. Un repas, une digestion et la faim qui les suit sont des phénomènes essentiels, etc... » Mais surtout, que de traits de préciosité, de maniérisme, de fausse simplicité, de sensiblerie, de boursouflure et d'emphase. Le style de ce pauvre garçon en est, à vrai dire, tout tissu. Celui qui dira que la trame en est, généralement ridicule, dira vrai. Mais prenons garde ! S'il y a un ridicule de prétention et de vanité qui est odieux, il y en a un autre de naïveté et de gaucherie qui peut être touchant. Il est beaucoup plus rare et c'est celui de Charles-Louis Philippe. Or, songez au sujet du livre que ce ridicule remplit. C'est la maternité et l'enfance. C'est le développement

d'une enfance pauvre et maladive sous la protection d'une mère tendre et saintement dévouée. Nul sujet où l'affectation littéraire doive être plus écœurante. Eh bien ! il est très significatif que l'affectation de Philippe n'écœure pas. Elle ferait plutôt sourire, elle lasse, sans irriter, et encore est-on surpris de l'avoir supportée si longtemps. Il y a là quelque chose qui nous retient, je ne sais quel pauvre charme pudique qui sourit sous cet amas de faux ornements ; il coule sous cette écaille épaisse de littérature malheureuse, une vraie source de sentiment et de poésie. Source maigre, mais pure. Oui, Philippe sent avec finesse, douceur et naturel, avec trop de naturel, avec trop de fragilité et de morbidesse aussi. Mais c'est un illettré. Il a le goût de l'éloquence et du lyrisme, pas pour briller, mais par conscience de la dignité sacrée de sa matière. Hélas ! l'infortuné s'y applique, il en met exprès ; et ce qui est mis ainsi ne s'ajuste pas. Il cherche la grande image et il rate effroyablement le trait juste. Voici un exemple. Il veut exprimer le contraste entre la faiblesse physique de la mère et la puissance de la protection que l'enfant sent en elle :

Maman, tu étais ma *citadelle*... pourtant tu n'es pas une *forteresse* aux grands murs et compliqués

pour la défense, non, et tu n'as pas cet air grondant des *remparts* pleins de *canons*. Mais tu te *dresses* sur la colline, robuste et grave *comme un guerrier*, et assurée. L'on voit que tu es là et l'on se dit : c'est là-haut celle qui domine la campagne et qui garde son petit contre les méchants. Je me rappelle encore qu'il y a dans notre église un grand saint Georges à l'épée auprès d'une petite cathédrale. Il me semble que *tu portes dans les mains la forte épée* du grand saint. Et moi, cathédrale, je laisse chanter les petits Jésus de mon cœur...

Cette forteresse, ces canons, ces guerriers, cette épée, à propos d'une mère, ne détonnent-ils pas à l'excès ? Il se force, se travaille et n'aboutit pas. Le dernier trait est bébête. Mais quelle bonne volonté ! A ces niaiseries sentimentales, à ces solennités déplacées ajoutez (cela va très bien ensemble), quelques crudités d'un réalisme un peu dégoûtant (physiquement) et vous saurez tous les défauts de Ch.-L. Philippe. Ils sont énormes. Mais ils sont d'une âme bien ingénue. Il y a là-dessous, je le répète, un frais courant qui fait qu'on lit, qu'on poursuit. Philippe était comme un petit imagier de village, qui, n'ayant d'ailleurs rien appris de son art, aurait connu Rousseau, Flaubert, Tolstoï et les Goncourt, voudrait faire dans leur genre, et aussi beau qu'eux, sans que pourtant cette aspiration cala-

miteuse eût terni dans son cœur et dans son imagination morale la fleur du village.

J'ajoute, et c'est important, qu'il n'a pas, comme écrivain, que des défauts. Plutôt déplorable (dans le sens tout littéraire que j'ai dit) quand il médite sur les sentiments ou forme des idées, il retrouve, pour peindre et interpréter ce qu'il a observé de ses yeux, du moins quand il a eu à en souffrir, beaucoup de netteté qui se relève d'un tour de satire fine et discrètement douloureuse. Cette veine lui fournit de bons morceaux. Voici le portrait d'un pion :

Il empoisonna mes quinze ans. Je vois cet homme jeune et chauve, avec sa calvitie vieillissant ses vingt-quatre ans, comme un mauvais sentiment vieillit notre âme... J'aurais voulu que vous le vissiez au milieu de nous, là où ses vêtements élégants contrastaient avec sa méchanceté. Il avait essayé toutes sortes d'apprentissages et surtout celui de comédien. Les comédiens qui font des poses et qui ont le geste de toutes les circonstances humaines sont enviés par les ratés, *car le raté est un homme qui pose et qui se sent doué pour chaque circonstance*. Le pion avait pris des leçons de déclamation qui lui firent obtenir un petit succès dans un théâtre d'étudiants à Grenoble. Maintenant il était comédien au milieu de nous. Il y a une façon de serrer les dents et d'avoir une voix nette pour aller jusqu'au fond de l'élève qu'on veut punir, et si à cela on joint de la froideur

et un certain regard, les punitions deviennent cruelles et crient : vengeance ! Le pion s'exerçait à produire un tel effet, *il se servait de son habitude de la déclamation pour satisfaire ses mauvais instincts...* Je ne sais comment il se comporta au théâtre de Grenoble, mais je vous assure que chez nous il avait beaucoup de talent.

Sentez-vous qu'il n'y a dans cette amertume rien de corrosif ni de révolté ? Là est l'honneur de Ch.-L. Philippe. Il a vécu la vie dure du bachelier pauvre et sans appui, du boursier de lycée arraché aux solidarités de sa classe et de son village et que son diplôme jette dans la société comme dans un désert. Il a fait entendre la juste plainte de cette condition. Mais chez lui, elle est modérée, réfléchie, digne. Il ne songe à rien briser. On peut rapprocher son livre, la dernière partie du moins, le chapitre de ses vingt ans, de *l'Insurgé* de Vallès. Mais Vallès l'eût méprisé d'avoir récrit au petit-lait ce qu'il avait écrit, lui, à l'encre couleur de sang.

Et il a bien donné dans la fameuse « pitié russe », cette pitié qui s'exerce de préférence sur les souteneurs et les prostituées. Mais, d'instinct, l'âme sage de ce petit paysan de France ramenait cette lugubre aberration à des proportions innocentes, du moins désarmantes.

EUGÈNE MONTFORT

(*Les Noces folles.*)

Le récent roman d'Eugène Montfort, *les Noces folles* (librairie Grasset), prête à quelques remarques, peut-être instructives, dont je regrette qu'elles ne soient pas toutes à l'avantage de cet écrivain. Je le regrette, en raison de ma vive sympathie pour son talent, son charme, son esprit et son excellente culture littéraire. Les qualités qu'il possède, les agréments qu'il montre sont de ceux que j'aurais grand plaisir, que je verrais un particulier intérêt à prôner, par le temps qui court. Je suis bien obligé pourtant de convenir que, pour prendre toute leur valeur, ces mérites-là devraient se relier à d'autres vertus, qui me paraissent beaucoup moins développées chez l'auteur des *Noces folles*, et faute desquelles le prix de ce qu'il a d'agréable, d'exquis même, court grand risque de n'être pas

assez reconnu, de ne pas s'imposer. Il me semble, d'après ces *Noces folles*, qu'il en est un peu de la littérature d'Eugène Montfort comme de ces pièces d'art, séparées de l'ensemble dont elles devraient faire partie, que l'amateur et le collectionneur trouveront ravissantes, mais déprécieront comme dépareillées. Ravissante et dépareillée, c'est du moins ce que l'on peut, ce que l'on doit dire de l'une des deux moitiés de ce roman et c'est, par surcroît de malheur, la première.

Je l'ai lue avec enchantement. Un jeune Français, installé à Naples — dans la ville de gaieté et de volupté, chère à Eugène Montfort, qui nous avait déjà donné la *Chanson de Naples*, comme elle le fut à Hugues Rebell, comme Milan le fut à Stendhal, — un jeune Français, mi-homme du monde, mi-homme de lettres, ainsi qu'il convient pour tirer des aimables aventures de la jeunesse tout leur suc, a l'imagination vivement intriguée par certaine fenêtre placée en face de la sienne, de l'autre côté de la ruelle. Derrière cette fenêtre malicieuse et têtue, qui ne consent qu'à s'entre-bâiller, il a aperçu un chapeau de femme, une main fine, de beaux cheveux. Il s'enflamme pour l'inconnue, qui n'est pas une petite marchande d'oranges, mais une jeune fille noble, la fille du vieux colonel marquis

de Badiano, s'il vous plaît, lequel est veuf par-dessus le marché et seul gardien de l'honneur familial. Voilà qui donne froid dans le dos à notre entreprenant garçon, mais non pas froid aux yeux. Après avoir, à force de manèges, fait agréer ses œillades ainsi que les bouquets, les poulets qu'il lance d'un côté de la rue à l'autre, il décide l'assaut et le donne une nuit avec une grande bravoure, au moyen d'une planche qu'il est parvenu à établir sur le rebord des deux fenêtres. Il est reçu avec terreur et naïveté par la belle Lina, qui n'a pas plus de vice que les beaux fruits de son pays, devenus un peu lourds à la branche, et qui se jette alternativement et avec la même ardeur au cou de son amoureux et aux pieds de la madone, pour lui demander pardon de son péché. Nous sommes à Naples, et la promptitude de cette passion ingénue ne signifie pas, comme sous un ciel moins éclatant, ce que nous appellerions facilité; elle promet au contraire fidélité, pour aussi longtemps du moins qu'elle sera payée de retour. Une nuit, le marquis surprend les gentils coupables. Ce n'est pas le terrible justicier qu'on pensait, mais un homme d'esprit, une très bonne silhouette de comédie italienne. Il se rend vite compte de la bonne naissance et de l'éducation de l'audacieux et consent à l'arrangement du mariage.

Cette histoire est contée à ravir, dans une manière légère, heureuse, chantante, qui n'est pas tout à fait une nouveauté dans notre littérature, mais que Montfort rajeunit par la sincérité de son poétique sentiment. Et c'est justement en songeant que tout le livre eût pu être de cette qualité-là que je déplore ce qui m'empêche de le louanger, de le signaler bien haut, parce que cette qualité caractérise un ouvrage qui ne se lit que pour le plaisir et que le grand vice ou la grande faiblesse du public contemporain — j'entends du public liseur — est de ne plus savoir, de ne plus oser lire pour son plaisir, même les œuvres d'imagination, comme si le plaisir ne formait pas toute la raison d'être, la divine raison d'être des œuvres d'imagination. Combien de gens se figurent aujourd'hui qu'un roman ou une pièce de théâtre qui ne les ont pas ennuyés (d'ailleurs gravement), qui ne les ont pas fait travailler et suer, qui ne leur laissent pas un poids sur la tête, qui ne les ont enfin que charmés, ne sauraient avoir de sérieuse valeur ! C'est une erreur d'origine protestante et primaire. Et ces amis de la peine pourraient bien se dire qu'il y en a toujours d'attachée à une œuvre littéraire ; seulement, quand elle n'est pas pour le lecteur, c'est que l'écrivain l'a poliment prise à son compte.

∴

Mariés, nos deux jeunes gens quittent Naples et viennent se fixer à Paris. C'est à partir de ce point que les choses se gâtent, et pour eux et pour le roman. Accoutumé aux délices du climat et de la vie de Naples, à la spontanéité expansive des âmes de Naples, devenu presque Napolitain, Édouard (c'est le nom du mari) trouve le ciel de Paris désolant; la société, les gens, les mœurs, la conversation l'indisposent, l'agacent; il n'est plus dans le ton ni dans le mouvement; ce qu'on juge ici spirituel lui paraît reposer sur une convention toute factice et étriquée; il voit de la singerie partout. Au contraire, Lina s'amuse de tout ce qu'elle découvre. Mais peu à peu ces deux impressions s'atténuent, s'usent et c'est l'inverse qui se produit de part et d'autre. Édouard reprend conscience d'être ici dans son vrai milieu et c'est comme s'il se reconquérait lui-même; il a ressaisi la clé secrète de l'esprit de Paris et du ton français; son personnage de Naples lui fait l'effet d'un alibi, d'une défroque. Lina le charme de moins en moins. Elle-même languit, ne voit plus dans les Parisiennes que des poupées, laisse sortir son mari seul, et il ne demande pas mieux. Bref, voilà un ménage bien

menacé et bientôt détruit. Et toute cette désillusion réciproque, cette subtile et rapide ruine du bonheur par les effets d'un double dépaysement, ne manquent pas de vraisemblance et de réalité, sont bien dans la nature ; elles confirment la loi qui réserve un châtiment fatal à la plupart des mésalliances. Il n'y a pas d'objection essentielle à faire à l'auteur quant à la matière même des observations et de l'analyse. Seulement, un livre doit avoir avant tout l'unité de ton, manifestation de l'unité organique, de l'unité d'âme. Or, c'est celle-ci qui est en défaut. De la poésie de la première partie, nous sommes brusquement passés dans une atmosphère de réalisme sec et pénible.

Vous êtes bon, va me dire Montfort. La poésie se dégageait tout naturellement du récit de l'illusion et des folies amoureuses, comme une brillante vapeur. Mais ce désenchantement progressif est de lui-même antipoétique, desséchant. Et cette chute de la poésie dans la prose est tout mon sujet. — Soit ! mais ne pouviez-vous tout de même, et sans manquer à la vérité, peindre la double déception dans une note de mélancolie noble en élevant ces deux âmes au-dessus de la fatalité de l'expérience cruelle qu'elles subissent, en les faisant lutter contre ce qui ronge leur bonheur, leur amour, triompher

peut-être? Ainsi, dans la transition de la première partie à la seconde, nous ne fussions pas tombés à plat. La musique ne se fût pas subitement tue; on eût continué de la percevoir sous ce qui l'étouffe; la « chanson de Naples » se fût prolongée en mineur; elle se fût éteinte peu à peu et il y a de la poésie aussi dans une chanson qui s'éteint, qui s'éloigne), ou bien elle se fût transformée en une musique plus intérieure et plus belle. Dans les deux cas, j'en conviens, surtout dans le second, Lina et Édouard, ou tout au moins l'un d'eux, n'eussent pas été des âmes ordinaires. Mais précisément il ne fallait pas du tout qu'ils le fussent. Pourquoi? Parce que, dans la première partie, l'auteur leur a prêté une générosité de cœur et de sang qui a gagné toute notre sympathie et que, dans la seconde, quand nous les constatons si désarmés, si passifs, si légers à l'égard de tous ces ferments vulgaires de désunion, d'hostilité, de malheur que leur transplantation met en jeu, quand nous les découvrons si peu intéressants, ce mouvement d'ardente sympathie nous reste pour compte. Il y a incohérence psychologique.

Et cette faute fâcheuse, l'auteur l'a commise avec une sorte d'acharnement. De ce charmant Édouard, dont la bravoure amoureuse avait con-

quis non seulement Lina, mais nous-mêmes, il fait, dès qu'il l'a eu transplanté à Paris, un assez triste et déplaisant monsieur. Édouard, maintenant las de sa Napolitaine, crie : « Vivent les Françaises ! » Mais c'est pour de bien étranges vertus qu'il les admire et les prise. Le grand charme des Françaises à ses yeux, c'est qu'elles sont extrêmement courtes et indigentes de sentiment, et par là on les peut aimer sans se fatiguer l'âme ; mais elles ont beaucoup d'esprit pour prélever sur le sentiment tout juste ce qui divertira sans fatigue, sans exposer aux tragédies, et beaucoup d'art pour distiller l'agrément de l'aventure. Ce ne sont pourtant pas des Françaises de cette sorte qui ont inspiré Racine, ni Ronsard, ni aucun de nos grands poètes de l'amour. Il est vrai que pour relever Édouard, on pourrait trouver à sa conception un air dix-huitième siècle. Mais non ! la nuance n'y est pas. Le cynisme endiablé, le matérialisme gai et bon enfant n'est pas du tout sa note. C'est un sentimental parcimonieux, un passionné qui ne voudrait pas subir les frais et acquitter la note de la passion, une bien maussade figure. Rien de moins joli que la liaison qu'il contracte, ou l'essai auquel il se livre, avec une petite divorcée qui a les mêmes idées que lui. Voulant se rouler l'un l'autre, ils marchent au raté le plus

certain, échouent dans la banalité la plus injurieuse. Et le pis est que Lina, ayant appris ce trait, se venge par un adultère auquel rien ne nous prépare et qui en apparaît tout à fait banal, à son tour, et brutal.... Elle aussi, cette figure qu'il avait faite délicieuse, il ne manquait plus à l'auteur que de la salir. — Surprise par son mari, elle le toise avec hauteur, repart pour Naples, et il pousse un cri de désespoir qui devrait être tragique et n'est que piteux.

Bref, un roman merveilleusement « parti » et finalement manqué, manqué d'une manière assez grave, je pense avoir dit comment. C'est un grand art et un métier profond que de composer un livre, et qui demande qu'on envisage un assez vaste horizon de difficultés. C'est à propos d'écrivains d'autant de talent, de distinction et de dons qu'Eugène Monfort que l'observation vaut la peine d'être faite.

MADAME DE NOAILLES

Jamais encore l'inspiration de Mme la comtesse de Noailles ne s'était manifestée avec autant d'abondance que dans son récent recueil de poèmes : *les Vivants et les Morts*. Abondance souvent excessive, trouble plus d'une fois, trop encline à faire bon marché de l'ordre, de la cohérence et de la composition ; mais abondance qui répand une matière de poésie magnifique, et qui a sa source dans le plus authentique génie. Je m'en voudrais presque de ces réserves, pourtant nécessaires, en songeant à tant de morceaux éclatants, à tant de merveilles de sensation et d'expression, à ce don (unique aujourd'hui) de la grande période poétique, à la force et à l'expansion de cet élan, qu'au surplus on peut trouver un peu court dans le sens de la hauteur. Mais comment hanterait-il le ciel, alors que, tel l' « Esprit de la Terre », dont il

est question dans le *Faust* de Gœthe, il ne s'arrête pas de circuler, avec une furie sacrée, autour de ce globe, ravissant aux contrées, aux races, aux saisons, aux heures de la nuit et du jour, aux cités, aux spectacles immobiles de l'histoire, un chaud et musical mystère de poésie? Rarement poète fut-il aussi fondé à dire que la planète est à lui. Mme de Noailles est une âme remplie par toutes les âmes — du moins par toutes les âmes des choses.

∴

La première partie de son recueil (*les Passions*) contient des poèmes d'amour. C'est l'amour, tel qu'une déesse le peut exprimer à un fils de la race humaine. Mais laquelle entre les déesses? Il y a là une nuance qui importe. Ce n'est pas Junon, ni davantage Cypris, de qui la divinité ingénue ne fait que prêter une souveraine ampleur à la simplicité des mortelles tendres, jalouses et querelleuses; Isis plutôt, Isis l'égyptienne, proche parente du grand Pan, déesse elle-même de la nature et du grand Tout, et qui, l'esprit habité par l'immense variété de ce monde dont elle est le centre, en offre les trésors comme impersonnels à celui qu'elle a élu :

Quel voyage vaudrait ce que mes yeux t'apprennent,
Quand mes regards joyeux font jaillir dans les tiens
Les soirs de Galata, les forêts des Ardennes,
Les lotus des fleuves indiens ?...
... Je te donne un amour qu'aucun amour n'imite,
Des jardins pleins du vent et des oiseaux des bois,
Et tout l'azur qui luit dans mon cœur sans limites,
Mais resserré sur toi.

Voilà ce qu'elle veut et peut être pour lui. Et lui, que sera-t-il pour elle ?

Je verrai dans tes yeux profonds et fortunés
Tout ce que l'Univers n'a pas pu me donner :
O grain d'encens par qui l'on goûte l'Arabie !
Étroit sachet humain où je touche et déplie
Des parfums, des pays, des temps, des avenirs,
Plus que mon vaste cœur ne peut en contenir !

Ou encore :

Je meurs d'une suave et vaste vision,
J'aime en toi l'infini avec précision.

Hélas ! il est charmant, mais étroit, le sachet. Comment renfermerait-il l'infini ? Un jour, Isis entend la voix de sa fonction divine qui lui rappelle que pour elle « l'univers n'aura point de rival ». Et à l'ami doucement renvoyé « vers sa simple et calme destinée », elle dit mélancoliquement ses griefs :

Vous n'êtes plus pour moi les jardins de Vérone... vous n'êtes plus la France et le doux soir d'Hendaye... Vous n'êtes plus l'Espagne... Vous n'êtes plus ces bois sacrés des bords de l'Oise... Vous n'êtes plus pour moi les faubourgs du Bosphore... »

Dame!

∴

Gardons-nous de définir trop fermement l'inspiration des lyriques. Leur caprice nous donnerait tout de suite un démenti. Dans ces poèmes sur *les Passions*, en général plus poétiques que passionnés, il se trouve des attaques et des malédictions contre l'amour, qui semblent inspirées par le souvenir de toutes ses tortures et dont le pessimisme philosophique ravirait d'aise Léopardi et Schopenhauer. Ces pièces (*Seigneur, pourquoi l'amour? — Destin impassible*, etc.) ont de l'âpreté et de la densité. Mais elles ne sont pas celles où l'imagination et la langue du poète s'épanouissent avec le plus de richesse et d'ivresse. La dureté du thème se communique plus ou moins à la diction. Exemple :

Faut-il que l'un des deux seulement reste libre,
Que tour à tour l'on ait le calme ou le désir,
Et que l'amour ne soit que *l'instable équilibre*
D'être celui des deux qui ne va pas mourir?

Il est assez manifeste qu'on ne saurait s'exprimer ainsi. Mais, pour en revenir au fond même et à l'inspiration de ce groupe de poèmes, voici qui est remarquable : passer, sans transition psychologique aucune, des manifestations d'un état d'âme panthéistique qui rôde autour de la passion, sans en être vraiment mordu et qui même défie ses morsures, passer, dis-je, de ce sentiment trop généreusement épandu sur tout le ciel et toute la terre pour qu'aucun objet humain le fixe, à ces expressions de révolte, orgueilleuse, désillusionnée contre les maux déchirants et la servitude violente de l'amour humain. Un psychologue et un moraliste trouveraient ici à s'exercer.

Mais je parle poésie.

*
* *

J'en viens à la partie opulente du recueil : *les Climats*. Mais qu'ai-je dit ? C'est, en un sens, tout le recueil : car on a vu quelle part les « climats » ont dans les « passions ». Comme dans cet ordre, la poésie de Mme de Noailles l'emporte sur celle des Gautier et des Heredia ! Toute en sensation elle-même, comme le sensationnisme en est cependant plus ample, plus profond, plus riche ! il ne s'arrête pas froidement à la plasti-

que pittoresque des choses, il les étreint, il en tire mille voluptés; il répand un courant de mystérieuses harmonies dans la matérialité la plus chaude.

Je songe aux frais palais de Naples, à ses musées
Où, règne un blanc climat, nonchalant, engourdi,
Où dans l'albâtre grec, amplement s'arrondit
La face de Junon, éclatante et rusée !

Je songe à cette salle illustre où je voyais
Des danseuses d'argent, dans leurs gaines de lave,
Fixer sur mon destin — fortes, riantes, braves —
Leurs yeux d'émail, pareils à de sombres œillets.

... Je me souviens de vous, jeune Milésienne,
Beau torse mutilé qui demeurez debout,
Comme on voit, en été, les gerbes de blé roux
Noblement se dresser dans l'onde aérienne;

Et de vous, Amazone à cheval, et pliant
Sous le choc d'une flèche impétueuse et fourbe,
Et qui semblez mourir d'amour en suppliant
Le vague meurtrier qui vous blesse et vous courbe.

C'est la touche magique d'une vraie fille de Chateaubriand. Mme de Noailles n'a pas toujours le même souci de la pureté que dans cet admirable morceau. Ses *Soirs* de Catane, de Syracuse, d'Agrigente n'en sont pas moins séducteurs :

O nuit de Syracuse : urne aux flancs arrondis...
Je sais bien les secrets que ton ombre m'a dits.
Je sais que tout l'espace est empli du courage
Qu'exhalèrent les Grecs aux genoux bondissants;
Les chauds rayons des nuits, la vapeur des nuages
Sont faits avec leur voix, leurs regards et leur sang.
Je sais que des soldats, du haut des promontoires,
Chantant des vers sacrés et saluant le sort,
Se jetaient en riant aux gouffres de la mort
Pour retomber vivants dans la sublime Histoire.

Les passages sont innombrables où Mme de Noailles atteint cette grande forme. Comment ne pas l'admirer surtout dans ce poème *Sur les champs de bataille d'Alsace-Lorraine*, qui devrait devenir célèbre :

On leur disait : « Afin qu'une minute encor
Le sol que vous couvrez soit la terre latine,
Il faut dans les ravins précipiter vos corps. »
Et comme un formidable et musical accord
Ces cavaliers d'argent s'arrachaient des collines !...

Ivre de quelque ardente et mystique liqueur,
Leur âme en s'élançant les lâchait dans l'abîme.
Ils croyaient que mourir c'était être vainqueurs,
Et les armées semblaient les battements de cœur
De quelque immense dieu palpitant et sublime.

Ils tombaient au milieu des vergers, des houblons
Avec une fureur rugissante et jalouse ;
Leurs bras sur leur pays se posaient tout du long,
Afin que dans les bois, les plaines, les vallons,
On ne sépare plus l'époux d'avec l'épouse...

*
* *

Ce qui en revanche trouble mon goût, c'est un fréquent défaut, un défaut essentiel, je le crains, de hiérarchie dans cet impressionisme si riche. Les nuances fugitives du jour et de l'heure, les bruits, les odeurs et toutes les émanations matérielles d'alentour s'y déroulent sur le même plan que les vastes idées contemplatives ou que les hauts souvenirs historiques suggérés par les lieux et y trouvent un épanouissement égal.

Ainsi, dans cette pièce sur Syracuse, à côté de l'image et de la pensée héroïque des soldats grecs magnifiquement évoqués, que voyons-nous, qu'entendons-nous ? Des matelots clouant des tonneaux et des caisses,

Et comme un crissement de métal ébréché
Des cigales mordant un blé blanc et séché,

une auberge où l'on « vend de l'eau », « des olives s'ouvrent sous les coups du pilon »...

l'ache, l'anet crépu
Répandaient leurs senteurs. Je regardais la rade ;
La paix régnait partout où courut Alcibiade.
Mais — noble obsession des âges révolus —
L'éther semblait empli de ce qui n'était plus...

Dans le temps même où son imagination perçoit ces nobles fantômes, les sens du poète reçoivent jusqu'à la griserie tout ce qui « emplit » réellement et matériellement l'atmosphère de cette soirée d'été et n'en sont pas « obsédés » d'une manière moins intense. On dirait que le nom d'Alcibiade et les senteurs de l'ache ou de l'anet, que le souvenir de la tragique aventure grecque, des assiégeants infortunés et sublimes et la rumeur des marteaux, le crissement des cigales, lui parviennent portés par un même effluve, par une même bouffée de vent. On ne le *dirait* pas. Il en est ainsi. Et saisir tant de choses à la fois dans le vent, c'est tout bonnement être poète. Ce n'est là cependant qu'une moitié, pour ainsi dire, la moitié purement spontanée de la poésie. L'autre moitié s'appelle l'art. Et elle demande la subordination, la docilité de toute cette inimitable, de cette divine matière d'impression à quelque principe supérieur, divin, lui aussi et plus encore. Ne fallait-il pas, dans cet incomparable approvisionnement de sensations et d'images, sélectionner celles qui avaient une harmonie particulière, une directe affinité et comme une égalité de rang avec le plus haut, le plus beau, le plus intéressant des objets évoqués ? Ne fallait-il pas donner à celui-ci une place centrale et royale et

comme un gouvernement, un droit souverain d'usage sur toute la matière poétique ? Mille éléments pouvaient, je pense, entrer dans celle-ci, mais à la condition qu'on sentît des plus élevés et des plus précieux aux plus humbles une gradation.

Certes, en parlant comme un professeur qui définit des fautes, je vais faire rire de moi. Mais il y a longtemps que, de mon côté, je ris des critiques sans jugement. Il ne faut pas parler de Mme de Noailles ou bien il faut chercher pourquoi, étant douée comme un grand poète, elle ne contente pas tout à fait. La « critique » qui ne s'attache pas à résoudre ce genre de problèmes peut offrir intrinsèquement un grand intérêt. Elle est autre chose que de la critique.

Si je reproche à l'auteur des *Vivants et les Morts* une certaine insuffisance de hiérarchie entre les éléments poétiques qui se pressent dans ses poèmes, je n'en suis pas moins sensible à la beauté, à la plasticité, à la volupté de la diction qui les relève presque toujours et qui, à défaut d'un ensemble ordonné et élancé, met le détail en merveilleuse valeur. Il est un cas cependant où cette magie verbale n'exerce pas toute sa séduction : c'est quand le poète, s'élevant au-dessus de la sensation et de l'image, aborde l'expression de l'idée. Ici une certaine

incertitude du fond, disons le mot : un certain chaos dans la pensée gâte le plaisir. Par exemple, dans ce passage consacré à des natures exceptionnelles, téméraires, héroïques, mais dont l'objet de supériorité intérieure et d'héroïsme moral demeure obscur :

Ceux-là n'ont pas de frein, ils ont reçu des dieux
Un ordre séculaire, excessif, unanime;
Par delà les torrents, par delà les abîmes,
Ils poursuivent sans peur leur sort aventureux.

Ils vont. L'air, les printemps, les vents les encouragent.
Toute force et tout bien agit et bout en eux,
Leur cœur est clair alors qu'il est tempétueux,
Et, comme un haut sommet, dépasse les orages.

— Seigneur, vous m'avez dit d'être ce pèlerin
Qui s'épuise et pourtant que jamais rien n'entrave;
Vous m'avez infusé le chant du tambourin,
L'éclat de la cymbale et l'écume des gaves;

Pour prix de ma fatigue et d'un cri sans écho,
Vous m'avez accordé plus de peine qu'aux autres;
Je sentais vos faveurs au poids de mon fardeau,
Et je suis le plus las parmi tous vos apôtres !

Apostolat, tambourin, cymbales, le lien m'échappe un peu et je crois en général que les faiblesses de la composition et de l'art chez Mme de Noailles (comparativement à cet opulent génie naturel, à ce flot de choses poétiques)

se rattache étroitement au fait que les idées abstraites et morales ont bien moins de force et de détermination dans son esprit que les idées sensibles.

∴

Il faudrait pouvoir suivre, sous toutes ses formes son inspiration ; et notamment ses beaux vers ne nous empêcheraient pas de la quereller sur sa philosophie la plus familière, sorte de stoïcisme tout subjectif qui oppose aux attraits comme aux engagements et aux émouvantes chances de la vie des mortels les devoirs transcendants d'un universalisme panthéistique qui ressemble assez à un nihilisme. Le génie de Mme de Noailles peut-il faire que cette philosophie écrasante soit la plus amie de la Muse ? Je suis loin de le croire ; et avec qui discuter plus volontiers là-dessus qu'avec une noble fille de la vive et lumineuse Grèce ?

Ce serait propos trop long. Peut-être ai-je à peu près indiqué le partage de mes sentiments. Quand j'ai subi la griserie de cette poésie, d'une somptuosité chaleureuse, je reste avec un désir. C'est un peu comme si, aux riches et onduleuses harmonies qui parcourent comme des frissons tous les instruments d'un merveilleux orchestre,

je concevais l'attente d'un sublime solo qu'elles préparent. Ou c'est encore comme si, voyant galoper une foule de cavaliers ardents, pressés les uns contre les autres, je souhaitais que le chef s'en détache pour lui désigner le but de la conquête et, de ce seul fait, y répandre derrière lui l'ordre victorieux. Oui, il serait beau que ce lyrisme si magnifiquement et amoureusement déversé dans toutes les choses de la nature se soulevât au-dessus de lui-même et poussât plus vive sa pointe vers des objets humains ou divins. Il serait beau que ce murmure d'Océan se couronnât d'un cri.

PAUL FORT

Drôle de cas que le cas de Paul Fort ! C'est un poète qui ne fait pas des vers, encore qu'il ait énormément produit. C'est donc un poète en prose ? Pas davantage. Ce qu'il écrit est à un travers de doigt d'être des vers et c'est donc fort loin d'être de la prose. Si cependant ce n'est pas des vers et que tout ce qui n'est pas vers soit prose, n'est-ce point prose qu'il le faudra appeler ?

Je laisse à Pierre Louys, qui, voici quinze ans, présentait Paul Fort au public dans un sentiment d'admiration amicale, le soin d'élucider l'énigme :

Les *Ballades françaises* sont de petits poèmes en vers *polymorphes* ou en alexandrins *familiers*, *mais* qui se plient à la forme normale de la prose et qui exigent, non pas la diction des vers, mais celle de la prose rythmée. Le seul retour, parfois, de la rime

et de l'assonance distingue ce style de la prose lyrique. Il n'y a pas à s'y tromper, c'est bien un style nouveau.

La nouveauté en fut trouvée peu féconde. Car elle a été laissée pour compte à Paul Fort exclusivement. Mais, à part l'expression de cette espérance, que l'événement n'a pas justifiée, Pierre Louys peignait à ravir le caractère, ma foi, amorphe ! de la forme adoptée par Paul Fort, lequel n'a nullement créé une essence incréable, fondant dans sa vie propre et originale les deux natures, les deux actions de la prose et du vers, mais a bien plutôt affaibli son vers en y mêlant ou en y laissant mille éléments de prose, à moins qu'on ne préfère dire qu'il énerve sa prose en la saturant d'éléments de vers. Les alexandrins que Pierre Louys a la bonté d'appeler familiers sont tout bonnement des alexandrins insuffisamment venus, prodigués par un homme qui a une facilité inouïe à ne pas achever, et s'ils « se plient [ô trop facile souplesse !] à la forme normale de la prose », entendez-le en ce sens que Paul Fort se servant tantôt de la rime, tantôt de l'assonance, tantôt du vers blanc, réalisant la mesure et les césures tantôt d'une façon régulière, tantôt par des élisions plus ou moins brutales de l'*e* muet devant une consonne, ces di-

verses éventualités semblent se produire, non en raison de quelque calcul artiste, mais au gré d'un laisser-aller paresseux.

Le résultat est naturellement sans vigueur. Et quel dommage! Quel dommage! Car c'est un poète, un vrai poète que Paul Fort, non pas de l'espèce racinienne ou lamartinienne, mais de celle des plus gentils esprits de France. Seulement ce gentil esprit a cru pouvoir vivre uniquement sur sa gentillesse et se réaliser, si j'ose ainsi dire, par sa pure dispersion. Voyez ceci :

Venant de loin, que le murmure des bois est beau!
Qu'elle a donc des beautés poétiques naïves,
La chanson des grands arbres et des arbrisseaux,
De l'herbe aussi, venant de loin. Comme il t'arrive,
Ce chant, Aubry, ce chant des bois d'azur. Écoute.
Ah! comme il te vient doux et frais, naïf et beau,
Du bas de la colline et du haut du plateau,
Sur ces zéphirs, écoute en bas, écoute en haut,
Venant de loin, que le murmure des bois est beau!
Qu'il a donc des beautés poétiques naïves!
C'est un bruit consolant au cœur de l'homme, dis-je.
Aussi je dis, au cœur des petits hirondeaux.

Paul Fort a fait des milliers de piécettes comme cela. C'est aimable, c'est riant, mais qu'y voir de plus qu'une première esquisse qui aurait eu besoin d'élaborations pour devenir une œuvre, pour acquérir la véritable existence

littéraire ? Paul Fort a rempli ses nombreux volumes de ces fruits encore indéterminés, indécis de sa facilité peu commune. Il n'en pouvait légitimement remplir que son portefeuille. Il a de l'inspiration, mais une inspiration volatile et molle qui se concentre rarement, fine et jolie d'ailleurs, toujours exempte de bassesse et de vulgarité.

En le citant, je lui ai joué un tour. J'ai fait typographier en forme de vers ce qu'il typographie en prose. Mais pourquoi cette singularité (dont il use toujours) puisque c'est *plutôt* des vers qu'il fait ? Y aurait-il là une instinctive rouerie ? Et devant ces lignes continues, où les alexandrins plus ou moins manqués se dissimulent sournoisement, le lecteur, occupé, malgré lui, à placer mentalement le tiret qui les sépare, ne sera-t-il pas moins attentif à leur faiblesse ? Thuriféraires de Paul Fort, les êtres beaux se montrent nus. Les beaux alexandrins itou.

Voilà ce qu'on peut dire de plus dur sur Paul Fort. Un homme qui a ses dons et son esprit ne doit pas être ménagé. Je m'empresse d'ajouter que de ses quinze ou vingt volumes on tirerait aisément la matière d'une anthologie qui, tout en laissant subsister l'essentiel de notre grief contre l'inadmissibilité de sa forme amphi-

bie, le montrerait à son honneur. Ses *Idylles antiques* me paraissent dans l'ensemble un recueil supérieur aux autres. On y glane sans peine des morceaux harmonieux et beaux de ce genre :

C'est à la fin d'un jour mélodieux d'automne,
Quand l'horizon ravit la barque de Thésée,
Près de la mer sans voiles, aux confins des bois mornes,
Qu'un dieu sécha vos pleurs, Ariane délaissée !
L'heure était si plaintive en sa mélancolie :
La rose du couchant frissonnait sur la mer.
L'air du soir pour le cœur était une patrie,
Quand Bacchus apparut sur le tendre ciel vert.
Il pleurait, détournant son visage adorable.
L'odeur de sa chair nue rendait le soir humain.
Ariane, ayant cru qu'il passait son chemin,
Vers les tigres rampants se traîna sur le sable.
Et prise de vertige, et douloureuse et belle,
Ariane soulevée d'amour, ouvrant ses mains,
Ouvrit ses bras au dieu qui descendait vers elle,
Et retombant, *ses pleurs furent bus comme un vin.*

Le dernier trait paraît lâché. Mais n'est-ce point là de la poésie, et *sortie* cette fois ?

Un genre où Paul Fort se montre très agréable et qui a le mérite d'être de sa façon, c'est une sorte de chansons ou ballades populaires, où il mêle à une rudesse de forme savoureuse et bien imitée, de l'esprit, de la fantaisie et de l'émotion. Ça ne vaut peut-être pas les chansons de

Bruant et ça tombe souvent dans le farfouillé. Mais, enfin, ceci est bien joli :

Si toutes les filles du monde voulaient s'donner la main, tout autour de la mer elles pourraient faire une ronde.

Si tous les gars du monde voulaient bien être marins, ils feraient avec leurs barques un joli pont sur l'onde.

Alors, on pourrait faire une ronde autour du monde si tous les gens du monde voulaient s'donner la main.

Lisez la ballade de *l'Amour marin*. C'est un excellent exemplaire du genre.

LE THÉATRE DE M. DE PORTO-RICHE

Si la critique avait jamais le droit de manquer de justice envers un écrivain, ce droit nous serait surabondamment donné contre M. de Porto-Riche par les délirantes hyperboles qui ont salué, d'un certain côté de la presse, sa dernière comédie. Des apologistes suspects ne se sont pas contentés d'y trouver du Racine. Il a fallu que Shakespeare, Molière, Sophocle et Dante lui-même y eussent collaboré. *Le Vieil Homme*, qui était un chef-d'œuvre avant de naître, est devenu, à son apparition, « une réunion de chefs-d'œuvre ». Nous avons pu lire dans un journal important qu'à la première « l'émotion et l'admiration confondues avaient créé, chez les plus indifférents, comme un *état héroïque* où rien ne comptait plus, tout paraissait possible ». Ne nous laissons pas assourdir par un tam-tam qui, fût-il moins dispropor-

tionné à son objet, ne rendrait pas le son de la civilisation, et examinons le recueil de M. de Porto-Riche avec une liberté de clairvoyance qui sera, à quelque jugement qu'elle nous conduise, plus honorable pour lui.

Le premier succès de M. de Porto-Riche au théâtre (*la Chance de Françoise*), léger prélude au succès très marqué d'*Amoureuse*, date de 1888. Mais son premier ouvrage (un volume de poésies signé Georges Riche) a paru en 1871. Deux autres recueils de vers, trois pièces de théâtre y succédèrent dans l'espace de dix-sept ans.

Les vers de M. de Porto-Riche sont médiocres. J'imagine qu'il l'entendra sans déplaisir, n'ayant guère plus manifesté de prétentions de ce genre. Quant à ses premières productions dramatiques, il leur faut reconnaître un certain brillant sans relief. Trop directement imitées de l'un et de l'autre, elles ne dessinent pas encore une personnalité. Cependant elles permettaient aux connaisseurs d'augurer que le jour où l'auteur aurait quelque chose à dire, il saurait le dire. Ce jour vint. M. de Porto-Riche a indiqué lui-même, dans une préface, que tout ce qu'il avait écrit avant *la Chance de Françoise* était essais de jeunesse. Ce n'est donc pas lui faire tort, bien au contraire, et c'est même se

conformer à son propre vœu que de ne lui tenir compte que des œuvres (ses œuvres « décisives » pour s'exprimer comme lui) postérieures à *la Chance de Françoise*, soit, sans parler du *Vieil Homme*, quatre comédies qu'il a réunies en un volume sous ce titre collectif : *le Théâtre d'amour*.

D'amour? C'est M. de Porto-Riche qui le dit. Nous allons bien voir.

∴

La Chance de Françoise est une petite comédie en un acte qui nous intéressera notamment en ce que nous y surprenons l'esquisse réduite, mais caractérisée, des tableaux étendus que M. de Porto-Riche nous donnera plus tard avec *Amoureuse*, *le Passé*, *le Vieil Homme*. Elle n'annonce pas seulement la forme et les moyens d'exécution dramatique qui distinguent ces œuvres de maturité, mais aussi et plus encore le genre, l'esprit, les limites de l'invention psychologique et morale qui en fournit le fond.

Françoise est une jeune épousée qui adore (comme on dit) son mari, le peintre Marcel Desroches. De la vie de coureur, de séducteur enragé, insouciant, peu troublé de scrupules, que Marcel menait avant d'entrer en ménage, il lui

est resté une vocation très marquée pour la légèreté conjugale. Mais, soit que sa femme veille trop finement au grain, soit que la fortune s'en mêle, soit qu'il y ait chez Marcel lui-même plus de lassitude qu'il ne le pense et ne le voudrait, les aventures qu'il commence et dont la rapide réussite semblerait un jeu pour un virtuose comme lui, s'arrêtent et s'évaporent désormais avant le dénoûment. Telle est la « chance » de Françoise.

Il advient que cette chance fasse aussi, par un choc en retour, celle de Marcel. Un ami de celui-ci, M. Guérin, quinquagénaire, marié à une jeune femme, a trouvé, au cours d'un déménagement, de vieilles lettres. Elles lui ont appris que Marcel, voici trois ans, lui en faisait porter ; il va lui envoyer ses témoins dans l'intention ferme de le laisser sur le carreau, ce qu'il est homme à mener à bien, l'auteur l'ayant muni, par-dessous les « cheveux grisonnants », d'une « physionomie énergique ». Madeleine Guérin, que la découverte de cette correspondance coupable oblige à fuir loin de son mari et qui aura d'ailleurs pour compagnon de voyage certain remplaçant de Marcel, vient, avant de prendre le bateau pour Londres, renseigner son ancien amant sur le danger qui le menace. La visite a lieu dans l'atelier où il la recevait jadis

et qui avoisine maintenant la chambre conjugale. Marcel apprécie à sa valeur la communication qui lui est faite et le bon sentiment d'où elle procède. Combien apprécierait-il davantage, de la part de cette Madeleine, à laquelle il ne pensait plus, mais qui est là, les preuves d'une sympathie mieux que sentimentale ! C'est le cas de dire que les circonstances où ils se trouvent l'un et l'autre ajouteraient à la friandise du « revenez-y » dont cette présence inattendue inspire le désir à l'expert Marcel, toutes les herbes de la Saint-Jean. Il le fait valoir à Madeleine qui apparaît femme à l'entendre et qui tient fort bien sa partie dans ce dialogue de marivaudage épicé dont nous rencontrerons plusieurs fois le pareil dans le théâtre — dans le « théâtre d'amour » — de M. de Porto-Riche, où la réapparition en est fréquente et le rôle en quelque sorte prépondérant. Cette fois cependant le séducteur en sera pour ses frais d'éloquence. Madeleine n'est pas de loisir. — A peine celle-ci sortie, survient Guérin en personne, Guérin de qui l'entrée déconcerte. Car nous sommes chez Marcel et ce n'est ni coutume ni raison de faire visite à un homme à qui l'on va envoyer un cartel. Faut-il croire que ce Guérin, que M. de Porto-Riche a empreint de je ne sais quelle dignité morale professionnelle, voulait,

avant d'occire le jeune débauché, lui adresser une remontrance sentie ou peut-être bien pleurer dans son gilet ? On a cette impression. Quoi qu'il en soit, le sort veut qu'il soit reçu par Françoise et c'est dans son corsage qu'il verse de chastes larmes. Le spectacle du bonheur de son bourreau amollit sa férocité ; il renonce à la vengeance. Détruire un si gentil ménage, jamais ! Ainsi « le beau Marcel » est sauvé par les femmes. Et le fait est qu'il semble un de ces types fondés à attendre d'elles toutes sortes de biens.

Malgré l'ombre de ridicule qui s'attache à la démarche de Guérin, la pièce est jolie — dans son fond ? c'est à voir — tout au moins dans son mouvement, dans son allure. Françoise est une création gracieuse et fine. C'est une amoureuse passionnée, mais que la passion ne brouille pas avec le bon sens ni la malice. C'est un agneau, mais fort bien averti qu'il n'y a meilleur placement que la douceur, ni tel que les lionnes pour gâter irrémédiablement leurs affaires. Elle entend sa résignation comme la meilleure manière d'administrer son bonheur. Elle se fait petite et menue, mais pour mieux envahir la place. Elle sait que son heure viendra, si elle ne se mêle pas de la trop hâter, et que sa plus sûre manœuvre de coquetterie vis-à-vis d'un individu comme

Marcel, c'est de ne pas se montrer gênante et de lui laisser ostensiblement sa liberté. Elle n'en observe pas moins ses fantaisies naissantes, qui sont nombreuses; elle les surveille, elle les influence sans qu'il s'en doute, elle les cerne invisiblement; elle ne s'y attaque pas de front. C'est la meilleure manière de les user. Elle a des inflexions attendrissantes et de l'esprit : « Tu feras de moi, lui dit Marcel, tout ce que tu voudras avec une larme. — Avec une, oui, mais avec plusieurs ? » Et ailleurs : « Je ne suis pas jolie, mais j'ai des petits coins. — Tu n'es pas jolie ? — Non, et pourtant je méritais de l'être. »

Tout cela serait en somme aimable et piquant, avec une note d'émotion à la Meilhac, mais à une condition : c'est que le personnage de Marcel Desroches demeurât dans le second plan. Un habile acteur peut, je le crois, obtenir cet effet en émoussant ou escamotant certaines parties du texte. Marcel n'offrira dès lors que l'échantillon d'un type connu, classé : le jeune mari léger et séduisant, insuffisamment « mûr pour le mariage » et destiné sans doute à ne le jamais devenir. Il servira de repoussoir à Françoise, sur la diplomatie tendre et spirituellement douloureuse de qui se concentrera l'intérêt.

Je n'ai pas vu représenter *la Chance de Françoise*. Mais j'imagine aisément cet escamotage

scénique. Et j'en énonce l'hypothèse parce qu'il a dû arriver qu'un comédien français, habitué à une certaine élégance intellectuelle et morale, l'exécutât spontanément. Mais, à la vérité, et si l'on joue le personnage comme il est, il possède une autre caractéristique et de plus de relief que la légèreté des mœurs et la rage de séduire, caractéristique qui s'étale autant et plus qu'il n'est possible de le souhaiter. Marcel est un mufle. Voilà qui offre une grande importance. Pourquoi ? Parce que Marcel n'est pas seul de son espèce dans *le Théâtre d'amour* ; mais c'est au contraire l'espèce à laquelle il appartient qui y est la seule. Du moins y fournit-elle sans exception, depuis la petite comédie dont nous nous occupons jusqu'au *Vieil homme*, en passant par *Amoureuse* et *le Passé*, le héros, l'homme aimé, l'amant. Marcel Desroches est le premier né de la famille. Et je le montre.

Avoir une petite femme qui vous aime et qu'on aime, néanmoins lui faire des traits, la tromper chaque fois que l'occasion s'en présente, cela se voit. C'est faiblesse, c'est faute ; ce n'est rien de vil. Ne pas se contenter de céder à la tentation, quand elle se produit, mais la rechercher, la provoquer soi-même de la manière la plus variée possible ; avoir pour système l'infidélité conjugale et le dillettantisme sexuel dans le

mariage, pour principe d'y pratiquer (avec une tranquillité de plus et la sécurité de ses pantoufles) les mœurs de garçon, voilà ce que la morale la plus indulgente ne saurait trouver bien joli. Mais il y a pire : c'est de prendre une épouse tendre et dévouée pour confidente de ce programme de vie, de lui en demander les commodités, de l'intéresser aux bâillements de la fatigue qui en résulte et à la mélancolie des échecs que l'on a pu subir, non toutefois sans lui faire remarquer la bonté qu'on a de se laisser aimer d'elle. Quel nom donner à ce ton et à ces manières, si ce n'est celui que j'ai donné à Marcel Desroches, de qui ce sont là les manières et le ton !

FRANÇOISE. — Tu es l'homme que j'aime. Est-ce toi que j'irais consulter, lorsqu'il s'agit de ton bonheur?

MARCEL. — *Très profond!...* (*Bâillant.*) Oh ! que je suis fatigué...

FRANÇOISE. — Tu es rentré tard ?

MARCEL. — A trois heures.

FRANÇOISE. — Et bien doucement, méchant !

MARCEL. — *On a été jalouse ?*

FRANÇOISE. — Quelle idée ! Je sens si bien qu'au fond tu n'aimes que ta femme...

MARCEL, *tristement.* — *C'est vrai, je n'aime que ma femme, moi, ma femme...*

FRANÇOISE, *raillant.* — Pauvre Marcel !

MARCEL. — Je me suis assommé à ce souper. Je ne sais pas pourquoi *tout le monde dit que j'engraisse.*

FRANÇOISE. — Hélas ! cela ne t'empêchera pas de plaire.

MARCEL. — Dieu n'est pas juste.

FRANÇOISE. — Il a cette réputation.

MARCEL, *s'allongeant sur un canapé.* — Tu me pardonnes ma mauvaise tenue, Françoise ? (*S'étirant.*) Ah ! je ne peux plus veiller. Fini. Tiens, décidément, j'étais...

FRANÇOISE. — Tu étais mûr pour le mariage.

Même scène un peu plus loin ; Marcel vient de protester de ses sentiments et Françoise est sceptique.

MARCEL. — Ne ris pas, je suis sérieux, je t'assure. Parbleu ! *si je disais que ma tendressse est aussi profonde que la tienne, je..,*

FRANÇOISE. — Tu mentirais.

MARCEL. — C'est égal, il me semble tout de même que je t'adore. Je me sens seul quand je t'abandonne, j'erre sans but, l'âme en peine. J'ai peur qu'il te soit arrivé quelque chose... Et comme, en rentrant à minuit, j'ouvre ma porte avec une délicieuse émotion ! Est-ce l'amour, ça ? *Tu dois le savoir, toi qu'y t'y connais.*

(Toi, tu t'y connais et moi je m'en f...)

. . . . . .

FRANÇOISE. — Oh ! moi, c'est différent, je ne suis qu'une petite bête qui aimera le même homme toute sa vie... Mais continue, tu disais... ?

MARCEL. — Rien. Que je te veux heureuse, malgré tout, quoi qu'il arrive, *quoi que je fasse*.

FRANÇOISE. — Même si tu me trompais.

MARCEL, *tendrement*. — Te tromper ? Oh ! jamais... Les autres femmes, je m'en moque. *Tu es le bonheur, toi, tu n'es pas le plaisir*.

Ailleurs, Françoise raconte que le soir, quand Marcel daigne lui offrir de l'accompagner au dehors, elle est heureuse, mais bien vite elle comprend la faute qu'elle a faite en acceptant, car « sa présence le rend agressif et *il ne manque plus de laisser échapper qu'il a perdu sa liberté, puisqu'il s'est embarrassé d'elle par faiblesse, quand il avait envie de sortir seul* ». Il « *lui confie ses escapades, ses tentations*; il a rencontré une amie d'autrefois, une femme d'esprit qui n'était pas jalouse, ou bien il rentre tard sans doute, mais il faut lui pardonner, *un peu plus il ne rentrait pas* ».

Il n'y a pas à s'y méprendre. C'est le langage, ce sont les façons de l'homme entretenu.

Or voici qui nous montre sous un nouvel aspect Françoise elle-même. L'homme entretenu (ou, ce qui revient au même, l'homme qui a le

moral de l'homme entretenu) est aimé... puisqu'il est entretenu. Mais par une femme de la qualité de Françoise il est méprisé. Ce n'est pas nécessairement un obstacle à l'amour. Le cœur féminin est mystérieux. Seulement il y a diverses espèces d'amour et celle-ci en est une. Cette espèce d'amour, Marcel la comporte, l'impose entre toutes les autres. Je me plains de n'en pas rencontrer la nuance dans l'inspiration ni les expressions de la tendresse de Françoise. La comédie s'en trouve sans doute relevée au-dessus du niveau où la mettrait Marcel. Mais par là-même elle viole la règle fondamentale de l'art dramatique, qui est d'observer les convenances de la nature. Si Françoise en est l'héroïne, c'est Marcel qui en est le héros. Ils ne vont pas ensemble. Il faudrait au moins qu'elle lui dît : « Je t'ai dans le sang. »

En d'autres termes, vu et compris par rapport à Françoise, le sujet de cette pièce prête au ton de psychologue, de moraliste, de poète du sentiment qu'a su prendre M. de Porto-Riche et dont le mérite ne lui sera point disputé. Vu et compris par rapport à Marcel, ce même sujet demanderait un ton tout à fait différent, ou plutôt c'est un sujet moralement très différent du premier et d'une toute autre sphère. Ce disparate moral considérable, l'auteur ne paraît pas l'avoir

mesuré. Et c'est un bien, après tout, s'il est vrai qu'il n'y ait pas de véritable création littéraire sans naïveté. L'heureuse naïveté de M. de Porto-Riche est ce qui lui a permis de surmonter le dualisme interne de ce joli ouvrage et de lui imprimer son branle impeccable, son unité de mouvement.

*
* *

Amoureuse est, de l'avis général, le chef-d'œuvre dramatique de M. de Porto-Riche. Le mérite en est brillant. Ceux qui veulent y voir un ouvrage classique ne se souviennent pas de tout le sens de ce mot, ils en négligent la partie la plus élevée; mais ils sont loin d'avoir tout à fait tort. On n'exagère pas beaucoup les choses en disant que cette pièce ne possède pas seulement l'unité d'action, mais encore l'unité de lieu et l'unité de temps. Elle s'offre le luxe des trois unités, et elle les porte vaillamment, sans contrainte ni gaucherie. La conduite en est serrée, forte et brillante. L'action, fort intense, n'y demande aucun ressort extérieur, matériel. Elle jaillit tout entière du conflit des passions. Le dialogue est nourri et rapide, chargé de sens et aisé d'allure, profond et spirituel, réfléchi et incisif. Les « mots »

abondent, non plaqués, mais pris au cœur de la situation, et cependant d'une signification générale de sentences.

Voilà bien des qualités. Elles ont fait la fortune d'*Amoureuse*. Cependant, si quelqu'un, les ayant reconnues dans cet ouvrage, ajoute que d'ailleurs il le trouve affreux, je ne m'en étonnerai point, je ne crierai point à l'inconséquence. C'est le paradoxe réalisé par *Amoureuse* que de comporter, que d'appeler tout ensemble deux jugements aussi hétérogènes, que d'inspirer à la fois de l'admiration et de l'éloignement. L'admiration s'attache à tout ce qu'il y a de concentré, d'ardent, d'enlevé dans l'exécution. L'aversion, le malaise ont leur cause dans le sujet, ou plutôt dans ce qu'offre de faux, d'intolérable (en dépit de l'indéniable sincérité de l'auteur) le rapport du ton avec le sujet. Ce ton est celui de la tragédie familière, mais de la tragédie. Il nous eût paru plus naturel de traiter une telle matière en comédie. Et ce n'est nullement sur le choix de sa matière que nous critiquerons M. de Porto-Riche. Il nous semble seulement qu'il lui a fallu une sensibilité tout à fait spéciale pour recevoir du conflit que sa pièce représente le genre d'émotion dont il l'a remplie et échauffée.

Me trouve-t-on un peu subtil ? Je me vois forcé

de l'être plus encore. Je voudrais exposer le sujet d'*Amoureuse*. Et j'y éprouve un grand embarras. Non certes que ce sujet manque de détermination et de force : la pièce serait ratée et j'ai dit assez qu'elle est réussie. Mais je ne sais, pour ainsi parler, à quel niveau le prendre. Il est tout psychologique. Il consiste dans un combat de passions entre deux âmes, entre deux personnes. Mais dans la hiérarchie intérieure de l'âme et de la personnalité humaine quels sont les degrés qu'il intéresse et qu'il engage ? Les plus hauts ou les plus bas ? Les uns et les autres, me dira-t-on. Soit ! mais voilà bien ce qui me déroute. Je suis fort dépaysé par le spectacle de deux personnes dont la dispute se livre simultanément sur des plans aussi divers, aussi inégaux entre eux, surtout si je songe qu'il ne s'agit pas seulement d'êtres civilisés et de rang social supérieur, mais encore de deux époux mariés ensemble depuis dix ans. Je les vois mêler, avec une confusion dont ils ne semblent avoir nullement conscience, les griefs désolants, touchants, humains et les reproches les plus avilissants, les plus injurieux, réclamer chacun du cœur de l'autre ce dont le cœur a besoin, tandis qu'ils se traitent ouvertement en ennemis moraux rivés à un sort commun par le seul esclavage de l'alcôve. Et je ne comprends point

que, se dégradant, se salissant ainsi réciproquement avec une crudité et une cruauté effroyables de termes qui ne laisse plus aucun élément de dignité debout, ils puissent d'autre part faire réciproquement appel aux souffrances du sentiment méconnu, aux devoirs de l'affection tendre et clairvoyante. Si ces sautes, si ce dégoûtant mélange d'ordres et de tons si différents leur sont naturels, il n'est pas naturel à l'humanité normale, qui est celle, ou que l'artiste doit représenter ou par rapport à laquelle il doit classer ce qu'il représente; car les convenances de l'humanité normale sont celles de l'art lui-même.

Imaginez que dans une chambre voisine de la vôtre se déchaîne une querelle dont toute la violence vous parvient, mais dont vous saisissez mal les paroles et l'objet. Une étrangeté vous y frappe, du moins à la réflexion; c'est la disparité des tons et des accents qui s'y succèdent, et sur les lèvres d'un même interlocuteur. Tantôt vous avez l'impression de cette éloquence simple, pathétique, pénétrée, qui s'exhale des légitimes douleurs longuement accumulées et souffertes et vous inclinez à la sympathie, à la commisération pour ces inconnus qui se sont fait du mal sans méchanceté peut-être, par le seul fait de leur faiblesse humaine et qui pourront, sinon réparer, du moins se comprendre, se

rendre justice. Tantôt les voix éclatent, dures, sèches, enlaidies, brutales, comme cela n'arrive point aux personnes bien élevées, mais comme il convient pour se jeter à la tête les dernières violences. Alors vous redevenez froid et vous cessez de trouver ces gens-là intéressants. Supposez cependant que le passage d'un mode à l'autre survienne sans solution de continuité, sans interruption de mouvement ni de rythme, comme si les disputeurs trouvaient tout simple de se parler tour à tour de deux manières si différentes et se reconnaissaient familièrement sous les deux aspects. Cette alternance entraînante d'objurgations émouvantes et de colletages vils vous donnera une impression analogue à celle que doit produire *Amoureuse*.

Écoutons les plaintes dont s'accablent mutuellement le docteur Étienne Fériaud (43 ans) et sa femme Germaine.

Étienne est exaspéré de la servitude conjugale. Il est à bout de patience et de forces. Sa femme est jalouse, tyrannique, obsédante. Elle suspecte toutes ses démarches. Parce qu'elle ne pense qu'à lui, elle veut qu'il ne s'occupe que d'elle. Mais elle ne pense à lui que dans cette intention-là. Elle lui demande compte de tout. Elle le harcèle et le met sans cesse à la question. Le temps qu'elle prend au devoir profes-

sionnel, à l'activité scientifique de son mari, le tort qu'elle fait à ses légitimes ambitions ne lui causent aucun scrupule. Elle est ou se croit amoureuse, follement amoureuse et place l'amour, dit-elle, bien au-dessus de tous les autres intérêts de la vie. Lui voudrait la paix, la liberté, le travail. Et ce n'est pas au moral seulement qu'elle l'épuise. Il le dit. Il le lui dit ! Voilà des années que cette vie dure. Il en a assez. Au comble de l'exaspération, il crie à un ami, depuis longtemps amoureux de Germaine et en présence de celle-ci, qu'il « la lui donne ». Germaine désespérée le prend au mot, le trompe avec un affreux dégoût, le lui annonce, elle a voulu mettre un abîme entre eux. Elle n'a fait que resserrer autour du malheureux le lien qu'il ne secouait avec tant de fureur que parce qu'il le croyait infrangible. Ah ! qu'elle ne parte pas !

GERMAINE, *s'élançant vers la porte.*

Tu es fou, il vaut mieux que je m'en aille.

ÉTIENNE, *lui barrant la route.*

Je ne veux pas.

GERMAINE

Réfléchis, Étienne, tu seras malheureux.

ÉTIENNE, *sans oser la regarder, sans se rapprocher d'elle.*

Qu'est-ce que ça fait !

C'est sur ce propos d'ailleurs admirable que se termine le drame.

Prêtons maintenant l'oreille aux doléances de Germaine.

Jalouse ! qui ne le serait à sa place ? qui ne le serait d'un tel homme ? Ses travaux ! parlons-en ! N'est-il pas une occupation qui l'absorbe bien assez : séduire ! « Toutes les femmes sont folles de lui » et il n'a même plus de peine à prendre pour cela. Sa réputation magnétique agit toute seule. Celles qui approchent de son orbite y tombent. Les témoignages de ce succès féminin universel peuvent le fatiguer. Il ne saurait s'en passer sans languir. On l'appelle « homme d'amour, cœur public, marchand de sourires ». Il ne cesse d'exercer dans le salon de sa femme et devant elle son industrie sentimentale de séducteur professionnel. Et il l'exerce jusque sur sa femme elle-même. Il n'a pas tant songé à se faire aimer d'elle qu'à lui tourner la tête, qu'à l'exciter tout à la fois à la passion et à l'insécurité de la passion. Le bouquet, c'est qu'il lui adresse devant le monde « des sarcasmes continuels » sur sa tendresse excessive. On se

rappelle comment nous avons qualifié ci-dessus Marcel Desroches. Étienne Fériaud, c'est Marcel Desroches avec de l'avancement. Tel quel, Germaine l'aime ; c'est son affaire. Mais nous comprenons, connaissant, d'après elle du moins, l'objet de cet amour, qu'elle se montre aussi torturante qu'elle est torturée. Nous la prenions, d'après son époux, pour une jolie petite ogresse. Nous dirons plutôt, d'après elle, qu'Étienne est un parasite moral d'espèce assez basse. Monsieur soigne sa vie affective et la nourrit de ce que les autres sentent à sa place. Il a besoin des folies qu'il provoque dans le cœur des femmes pour fouetter le sang de son cœur avide de sentir quelque chose et cependant insensible. Voici qu'il a quarante-trois ans sonnés. Il commence à être las du jeu. Il est fatigué, il veut se restreindre à la science. Mais il a monté, sous tous les rapports, la personnalité de sa femme à un ton où elle entend rester. Le pauvre homme devrait trouver ce résultat aussi naturel qu'il le trouve onéreux.

Et je ne dis pas du tout, notez-le bien, que cela ne soit point pris dans la vie, dans la réalité, qu'il ne puisse point s'établir et subsister, même entre un homme et une femme légitimement mariés depuis dix ans, ce régime qui mêle la guerre des caractères et la servitude du lit. Je

ne dis pas davantage que ce ne soit point là une bonne matière dramatique. Seulement cette matière, je l'adresse au service compétent : à l'excellent George Courteline, à la rigueur à Tristan Bernard. Le ton de la franche comédie ne sied nulle part, s'il ne sied pas ici ; la franchise comique n'exclut pas une amertume secrète et par le rire elle « purgerait » le sujet de ce qu'il contient en soi de misère et de laideur offensantes. Pour qui ne considère que les faits et gestes de Germaine Fériaud, son histoire rentre dans les cas prévus par la fameuse *Colère de Samson* d'Alfred de Vigny. Et si son époux Étienne Fériaud avait en lui tant soit peu d'un Samson, je concevrais qu'on voulût nous émouvoir tragiquement là-dessus. Les malheurs de cet homme, les persécutions qu'il subit représenteraient une véritable perte, nous en serions gravement touchés. Mais un type de cette qualité n'a que ce qu'il mérite. Nous devrions pouvoir dire tout à notre aise, dire et redire : c'est bien fait ! Mais la nature a créé M. de Porto-Riche moraliste tragique sans pourtant lui donner un sens tout à fait normal (à notre gré) de ce qui est digne de faire vibrer les cordes du moraliste tragique et de ce qui ne l'est pas. Et c'est cet accent, ce genre de pathétique qui, répandus dans le développement de cette aventure

de ménage, lui prêtent une figure vraiment au-dessus de sa dignité, et nous gênent pour émettre cette familière, cette soulageante sentence. Cette façon de prendre et de sentir les choses est au surplus parfaitement sincère, chaleureuse même de la part de l'auteur. Et il est, ma foi, si éloquent qu'il nous y entraînerait presque. Réel et véridique (quoique d'une réalité tout à fait exceptionnelle) quant à l'objet représenté, sincère quant à l'émotion qu'il y attache, on ne peut donc dire que cet ouvrage soit faux. Il nous cause un horrible malaise. Mais c'est là aussi une manière de fausseté profonde, pire.

Étienne est la victime de Germaine. Mais il n'est pas intéressant. Germaine est la victime d'Étienne. Mais elle n'est pas intéressante. Ils se déchirent réciproquement. Mais ils ne se disent pas grand'chose. Pour ajouter à l'éternelle tragédie d'Éros un feuillet nouveau, il eût fallu plus noble occasion.

Dira-t-on que je calomnie ces personnages et que je ne dois pas les juger sur ce qu'ils disent l'un de l'autre dans leur colère ? Sans doute ! Mais aussi n'est-ce point tant sur l'accusé que l'accusation nous a fourni des lumières : c'est sur l'accusateur. Au surplus regardons-les agir.

GERMAINE, *avec douleur, avec indignation.* — Tu avais plus de trente ans, j'en avais vingt. On réfléchit surtout quand on doit être aussi implacable. Je t'ai dit que je t'adorais, pourquoi m'as-tu prise? Pourquoi as-tu été bon et faible? Pourquoi m'as-tu laissé croire à ton amour? Pourquoi m'as-tu menti, trompée? Pourquoi n'as-tu pas été cruel tout de suite? Pourquoi as-tu si longtemps attendu pour m'apprendre la vérité? En admettant que tu n'aies ni encouragé, ni partagé mon amour, de quoi donc suis-je si coupable? Alors, parce que je suis ta femme, je ne dois pas t'aimer? Parce que je t'ai apporté la pudeur, la jeunesse et le dévouement, il m'est défendu de te parler d'amour? Mais je n'en suis pas moins désirable parce que je n'appartiens qu'à toi, je n'en vaux pas moins parce que je t'aime davantage.

Cette plainte rend un son émouvant. En apparence Germaine ne réclame que son dû. Mais, au fait, à quelle aune le mesure-t-elle? Nous l'allons voir.

Étienne est appelé à Florence par une mission publique très importante pour sa carrière. Sa femme, ne voulant pas l'y suivre, parce qu'il serait très peu à elle pendant le voyage, manœuvre pour qu'il ne parte pas et se fasse donner, séance tenante, un remplaçant par téléphone. Elle l'obsède, le persécute, l'illusionne, l'énerve, jusqu'à ce qu'elle ait réussi. Il cède, la

mort dans l'âme, comme désespéré. Subtile, elle ne néglige pas de traiter la blessure par des douceurs. Elle fait servir dans son boudoir un souper à deux couverts dont le menu est des plus vifs. Même de la part d'un mari débile, une telle femme n'est-elle pas légitimement exposée aux pires retours, aux pires fureurs ? Cet abaissement, cette indiscrétion sensuelle, ne désobligent-ils pas autant que cette tyrannie ?

Quand Étienne dit à sa femme : « Tu as beaucoup d'affection pour ton mari, je n'en disconviens pas, mais tu serais son ennemie que tu n'agirais pas autrement... On dirait que tu obéis à un plan », ce langage dur, mais précis, porte dans sa densité l'indice d'une justesse qui en atténue la brutalité. Maints propos d'Étienne semblent d'un homme qui, avant d'en venir aux résolutions désespérées, tient à éclaircir pour y remettre de l'ordre la situation morale de son intérieur.

Cependant quelle autorité conservent-ils, quel respect méritent-ils, lorsque nous entendons Germaine lui dire, sans qu'il proteste : « Serais-je aussi défiante, aussi importune si tu ne prenais pas plaisir à entretenir mes inquiétudes par ta coquetterie ou ton indifférence ? Serais-je aussi ridicule, si tu ne me froissais pas publiquement par tes sarcasmes conti-

nuels? » ou bien lorsqu'il s'expose à recevoir d'un clairvoyant ami l'avis suivant : « De ta vie de libertin tu as conservé avec ta femme, aussi bien qu'avec les autres, des allures, des façons, des coquetteries, des coquineries qui appellent, qui provoquent l'amour et, à sa suite, la jalousie ».

Et voyez-le à l'œuvre, ce charmant Étienne, dans ce bout de dialogue qu'il engage sous le nez de sa femme, avec une dame en visite :

Mme Henriet, *à Étienne*. — Adieu, gascon.

Étienne. — Pourquoi gascon ?

Mme Henriet. — Parce que vous oubliez vos promesses.

Étienne. — Moi ?

Mme Henriet. — Vous m'aviez promis de m'écrire.

Étienne. — Ah ! oui, pour vous donner une heure.

Mme Henriet. — Pardon, deux heures.

Étienne. — Soit.

Mme Henriet. — J'attends toujours votre lettre.

Étienne. — J'ai pensé à vous, en voici la preuve.

Mme Henriet. — Votre femme nous regarde.

Étienne, *gravement*. — Tenez. (*Il lui glisse dans la main un numéro de tramway.*)

Mme Henriet, *suffoquée*. — 53..., un numéro !

Étienne. — A mon retour, je pourrai peut-être vous en donner un meilleur.

Mme Henriet. — Mal élevé.

Étienne, *éclatant de rire*. — Pardonnez-moi, je suis amoureux de ma femme.

On dit que la plaisanterie est toujours nationale. Dans quelle nation celle-ci sera-t-elle goûtée?

Je résume : *Amoureuse*, drame trouble et répugnant, fait de main de maître.

*
* *

Avant de devenir auteur dramatique, M. de Porto-Riche avait été poète lyrique. Je ne fais pas allusion à ses premiers poèmes, mais à un petit recueil paru depuis et qu'il nous signale lui-même comme une sorte de préface au *Théâtre d'amour* et où notre étude peut donc puiser des lumières. Ce recueil s'intitule : *Bonheur manqué*. L'auteur en montre en ces termes le rapport d'inspiration avec son théâtre :

Comme *la Chance de Françoise*, *Bonheur manqué* marque la rupture de l'auteur avec l'idéal romantique, et son acheminement aux études minutieuses du cœur. Les nouveaux amis de ce livre y découvriront sans peine les traits caractéristiques des œuvres postérieures de l'écrivain.

On peut même hasarder qu'*Amoureuse* et *le Passé*, ajoutons maintenant : *le Vieil Homme*, sont virtuellement contenus dans *Bonheur manqué*.. On est frappé de cette ascendance, lorsqu'on s'attache aux dernières pages du volume, celles où le triste héros

de cette histoire détaille complaisamment ses infirmités morales. Mis en présence de créatures plus passionnées ou plus réelles que l'inconnue de *Bonheur manqué*, cet homme-là provoquera sûrement les désespoirs et les désastres qui traversent les deux comédies décisives de l'auteur.

Voici, d'après « les dernières pages du volume », « le triste héros » :

Mon cœur s'est vite ressaisi
Car rien au fond ne m'intéresse.
Je n'ai presque jamais choisi
Ni mon ami, ni ma maîtresse.

Je meurs d'ennui, le but atteint.
Je ne tiens pas à la victoire.
Et de tout ce qui m'appartint
Mon cerveau perdit la mémoire.

Je suis l'amateur qui parcourt
Des livres, des amis, des femmes.
J'offense d'un regard trop court
De fins objets, d'ardentes âmes.

Pour une ivresse de hasard,
Je néglige un amour immense,
Sans voir qu'il est une œuvre d'art.
Je goûte, laisse et recommence.

Et c'est ainsi que nonchalant,
Vers la mort qui m'aime et que j'aime,
Je m'achemine en désolant
Les gens, les choses et moi-même.

On se doute bien que ce n'est pas pour leur qualité poétique que ces vers sont cités ici. Mais ils sont documentaires — terriblement.

Le « triste héros » ne sera pas toujours aussi indolent qu'il vient de se peindre. Voici son programme d'action. Ce programme concerne le cas où il aurait été éconduit :

Oui, si j'étais en sa présence,
Le souvenir de ses refus
Réveillerait la malfaisance
Qui dort en l'homme que je fus.

Ce que j'ai pris aux mauvais êtres,
Ce que j'ai vu dans mes remords,
Ce que je dois à mes ancêtres,
Pourris, vivants, moins pourris, morts;

La bassesse, la fourberie
Que m'apporta l'hérédité;
Les fanges que mon sang charrie,
Viendraient venger ma vanité.

. . . . . .

Je dirais qu'en la bien-aimée
Se cache un cœur facile et sec;
J'entamerais sa renommée,
Pour diminuer mon échec;

On me croirait sans aucun doute,
Puisque tant d'autres m'ont cédé...
J'assisterais à la déroute
De cet honneur qu'elle a gardé.

L'insulte, hélas ! suit la rupture.
Les sentiments comme les corps
Doivent tomber en pourriture.
Il faut salir les rêves morts.

Il faut salir. Ce n'est qu'un projet. Pour l'instant il va s'appliquer à souffrir :

Mais sur un mont inaccessible
J'ai fui ses yeux inquiétants ;
Et je ferai tout mon possible
Pour avoir du chagrin longtemps.

Tel est « le triste héros ». Il est le héros exclusif de toutes les pièces de M. de Porto-Riche, depuis que ce poète « a rompu avec l'idéal romantique pour s'acheminer aux études minutieuses du cœur ». On conviendra que dans le musée des âmes humaines sa littérature a fait un choix dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il est extrêmement singulier. Et le plus étrange, c'est qu'elle l'ait fait une fois pour toutes.

∴

Le Passé est, pour le mérite dramatique, au-dessous d'*Amoureuse*. Il y a trop de comparses et du remplissage. Mais aussi le mufle traditionnel du *Théâtre d'amour*, dépouillé ici de toute complexité morale, ne saurait-il guère

fournir, par le jeu de ses sentiments, au mouvement et à la variété de l'action. François Prieur est l'individu même que nous avons amplement appris à connaître, mais aggravé. Il a beau être question de sa séduction et de son élégance supérieure, nous inclinerions à ne voir en lui qu'une brute. Passant sa vie à séduire, à lâcher — et à séduire, non pas pour cueillir et donner un plaisir rapide et sans conséquence, mais de manière à inspirer de la passion et laisser derrière lui de la douleur, ce qui est infiniment différent — il a, trait pour trait, l'âme décrite dans les vers qu'on a lus. Si peut-être je le calomnie et qu'il faille l'appeler homme distingué, le lecteur est à même de s'en rendre compte. Je ne dois pas d'ailleurs omettre qu'il fait de la littérature sur son cas. Et à quels moments ! et à quelles fins ! Ramené par le hasard auprès d'une femme tendre, noble et invinciblement fidèle qu'il a abandonnée, voici huit ans, il sent s'exalter son désir de vicieux et il reconquiert la malheureuse. « Enfin, je *la tiens*, s'écrie-t-il, *je la tiens*, *cette émotion* que je cherchais et que *mes expériences* ne m'avaient pas donnée. Je la reconnais, c'est celle que je t'ai vue éprouver, c'est la souffrance pour laquelle j'ai vu pleurer tant d'hommes et tant de femmes, et que j'attendais avec envie. » — Mais, va-t-on

me dire, il parle comme l'*Adolphe* de Benjamin Constant, qui se désole, ayant sollicité l'amour avec désespoir, de se sentir de glace dès qu'il l'a obtenu. Il y a une grosse différence. Adolphe (personnalité déplorable, au surplus) s'applique de toutes ses forces à se tromper lui-même, et il y réussit quelque temps. Puis, par pitié, il simule. François Prieur se satisfait et file. Adolphe s'exprime avec une certaine délicatesse sur les sentiments qu'il n'éprouve pas, mais où il voit tristement un titre de nature humaine qui lui manque. François Prieur en parle avec je ne sais quelle crudité incivilisée, comme d'un magot. « Enfin, je la tiens... »

Dominique Brienne, la maîtresse délaissée et à nouveau trompée de François Prieur, est, elle, une figure humaine et pathétique. Il faut rendre justice à cette création vraiment belle — exception dans un théâtre où ni l'intensité, ni l'acuité ne manquent, mais où la beauté est rare. Les femmes inspirent mieux M. de Porto-Riche que le sexe fort. Type à la fois poétique et réel, élevé et brûlant, de fidélité dans la passion et, pour ainsi dire, de sagesse de l'âme dans la folie du cœur, Dominique possède cette harmonie sans laquelle il n'est point (dans l'art) de vérité. Traînée par un misérable dans toutes les douleurs, dans tous les chagrins, dans toutes les humiliations

d'un amour sans cesse affolé, trompé, outragé, méprisé, elle a sauvé de ces épreuves, auxquelles elle se prêta tout entière, sa pudeur, sa fierté, son énergie à vivre. Il n'y a pour elle au monde que cet amour; elle ne demeure que trop prête, après les trahisons, à s'y submerger encore. Et pourtant elle le dépasse. Nous concevons sa personnalité à part du délire dont le souvenir la remplit et qui va l'entraîner de nouveau. A ses cris les plus forts, et les plus éperdus, aux mouvements dont elle est le moins maîtresse se mêlent une grâce, un rythme. C'est une créature complète, c'est une âme humaine. Ici, et pour une fois, on pourrait, sans ridicule et sans outrage, parler de *classique*.

A une condition cependant : c'est qu'on isole quelque peu Dominique de plusieurs éléments de l'action où elle est engagée et qu'on efface autant que possible de son beau visage le reflet d'une personnalité aussi misérable que l'homme qu'elle aime. Il est impossible que, tel qu'il lui arrive de le définir elle-même, elle ne le méprise point. Elle l'aime en le méprisant. Et elle lui demeure fidèle pendant huit années d'abandon. Cette fidélité ne tient ni à une convenance sociale (Dominique est seule et s'est fait la libre vie d'une artiste indépendante), ni à la religion. Elle n'en est pas moins belle. Elle relève le ni-

veau de cette passion fort au-dessus de son objet. Elle nous aide à nous abstraire de celui-ci. C'est heureux, car une femme qui continue de déborder d'amour après de telles avanies venues d'un tel type nous émeut sans doute, mais non pas de l'émotion tragique Ce n'en est pas moins une tragédie qu'a écrite M. de Porto-Riche, et non pas une comédie à la Courteline ou à la Maupassant, ce qui eût été non seulement plus gaulois, mais franchement plus français. Ce ton tragique, Dominique, quant à elle, nous le fait accepter pourtant.

Mais on surprend ici encore le trouble, l'équivoque de fond que j'indiquais tout à l'heure.

∴

Le plus récent ouvrage de M. de Porto-Riche, *le Vieil Homme*, s'est fait attendre quatorze ans. Je ne le reproche pas à l'auteur. Je l'en louerais plutôt. Trop d'écrivains produisent trop. Ce long labeur est d'un bon exemple. L'unique question est de savoir s'il a abouti à un résultat qui le valût.

Pour moi, *le Vieil Homme* est la moins heureuse entre les productions de M. de Porto-Riche. Il a certainement eu en vue une compo-

sition de plus grande envergure que les précédentes. Et ceux qui aiment son genre de sensibilité et de poésie en goûteront ici l'abondante effusion. Ceux qui ne l'aiment pas éprouveront une aversion particulière pour *le Vieil Homme*. Mais à coup sûr on ne retrouve dans cette œuvre ni l'intensité et le serré de l'action, ni la force et la coupe du dialogue qui recommandent *Amoureuse* tout entière et les meilleures parties du *Passé*. Pour tout dire, *le Vieil Homme* est, comme ensemble, assez accablant.

Et tout d'abord, déblayons. Il y a dans *le Vieil Homme* une part de fatras qui encombre surtout les trois premiers actes. (Je prends la pièce imprimée). Michel Fontanet, ex-viveur parisien, s'étant ruiné et assagi, a fondé, voici cinq ans, aux portes de Grenoble, une imprimerie à l'administration de laquelle s'associent sa femme et son fils Augustin, âgé de seize ans. Un drame passionnel va se passer dans cette maison. Il est le propre sujet de la pièce. Mais si le dramatique de ce drame tient essentiellement à tout ce qu'il vient détruire ou désorganiser, c'est-à-dire à la paix laborieuse de cette famille et à la tardive vertu son chef, il ne dépend aucunement de la nature spéciale de l'industrie exercée par Michel Fontanet. Aussi se demande-t-on pourquoi la moitié au moins de ces trois

premiers actes n'est occupée que par des propos et des actions concernant l'imprimerie, les ouvriers, les affaires, les comptes, les éditeurs, les commandes, les bailleurs de fonds et les divers éléments techniques de la typographie. Assurément, l'auteur a voulu, en contraste avec les ruines que l'amour va faire, nous donner une puissante impression de la solidité matérielle et morale de ce foyer, de la solidarité affectueuse qu'y soutient le travail commun. Il a eu raison de vouloir cela. Mais que, pour le réaliser, il ait dû suppléer à l'invention du peintre moral par une aussi stérile accumulation de détails matériels, cela lui méritera-t-il nos louanges?

Je néglige ces superfluités et m'en tiens à la propre substance du drame. Une jeune bourgeoise parisienne, Mme Allain, jolie, aimable, commune au fond et facile, tombe chez les Fontanet et devient leur hôte. Elle réveille chez Michel ce vieux libertinage qui a fait à Paris, pendant quinze ans, la désolation de sa femme. Elle inspire au jeune Augustin un fol amour. De là deux souffrances : celle de Mme Fontanet trahie, celle d'Augustin, et blessé dans sa mère, et jaloux. Les parents divisés et la légère Mme Allain elle-même remarquent le désespoir de l'enfant. Ils vont unir leurs efforts pour le sauver. Trop tard ! Il se tue. Il se nourrissait d'ailleurs

de *Werther* et s'intoxiquait de la musique de *Tristan*. C'était un petit éthéromane intellectuel.

Il y avait là (*Werther* et même *Tristan* à part, dont on eût cru le poison évaporé en l'an 1911), il y avait là, dis-je, en soi, un beau sujet. Cette dualité des éléments tragiques devait renforcer l'action, loin d'en compromettre l'unité, tant ils sont de nature à s'entremêler et à réagir l'un sur l'autre. La douleur d'une femme fidèle dont l'inconduite de l'époux outrage le cœur et menace l'œuvre domestique, est un de ces thèmes dont le génie des poètes éloquents n'épuisera jamais la richesse. Quant au dangereux désespoir d'amour où sombre un enfant trop jeune pour l'amour, c'est une matière inventée, non par M. de Porto-Riche, mais, hélas ! par la nature elle-même, à titre de rare exception, il est vrai. Matière infiniment délicate, dont je suis bien plus fondé à redire ce que j'indiquais à propos de *la Chance de Françoise*. D'elle-même, elle relève trop du physiologiste, du médecin et du pédagogue pour que la littérature, en l'adoptant, ne soit pas obligée de lui faire subir une sorte d'allègement et de transfiguration poétiques. Le souvenir de Chérubin et de Perdican me fera comprendre. Cette convenance, particulièrement exquise, s'est-elle présentée à l'esprit de M. de Porto-Riche ? On s'en éton-

nerait, après tout ce que nous avons fait voir.

Nous n'élevons point de contestation sur la donnée même de son drame. La donnée d'un drame peut être mauvaise en soi et succomber à la question préalable. Nous acceptons celle-ci. Mais ce corps d'une affabulation acceptable, possible, étant donné, il s'agit de savoir de quelle âme va l'animer le poète. L'humanité, les mœurs et les sentiments qui remplissent *le Vieil Homme* m'inspirent une aversion dont la source est beaucoup plus profonde et plus générale que mon humeur individuelle. La partie proprement dramatique du *Vieil Homme* (les deux derniers actes) se développe, même quand elle est émouvante, dans une atmosphère d'incongruité psychologique et morale dont il est difficile de donner une idée claire et exacte, parce que les miasmes se respirent, se sentent, mais ne se saisissent pas dans la main. Il y a un certain élément artificiel (artificiel, non dans le sentiment de M. de Porto-Riche, mais dans le nôtre), élément à la fois raffiné et grossier, que l'auteur semble n'avoir pu ne point mêler à la substance de la situation dramatique qu'il avait inventée. Sa présence, indiscrète, gênante, offensante, ne va pas toujours jusqu'à étouffer le tragique et le pathétique naturels ; mais elle les frelate, les adultère profondément. Elle les pimente

tout ensemble et les affadit. Elle les gangrène. Cet élément, fourni par l'imagination et la sensibilité du poète, comment le nommer ? Je ne sais. Du moins, en pourra-t-on imaginer la nature intime d'après quelques-unes des manifestations précises où je le reconnais bien.

Par exemple, comment n'être pas choqué du ton d'euphémisme et de lyrisme sentimental qui règne dans les propos de cette famille ? Voici une conversation où ce caractère apparaît d'autant plus étrange qu'elle réunit la mère et le fils (seize ans) et le grand-père. Il s'agit des ruses de l'amour.

AUGUSTIN, *de loin.*

L'amour doit inspirer des tours cruels, des tours extraordinaires.

THÉRÈSE

Tu n'as qu'à parcourir cette bibliothèque, mon petit, et tu pourras y puiser toutes les ruses nécessaires.

CATHERINE, *des livres dans les mains.*

Molière, Beaumarchais, Marivaux, et nos vertueux classiques sont impatients de compléter ton éducation.

AUGUSTIN, *circulant.*

Bénis soient le fauteuil de Chérubin et le paravent de Fortunio !

THÉRÈSE

Une phrase indifférente cache souvent un signal, et renferme en même temps le désastre d'une vie.

CATHERINE

Une bague changée de doigt signifie quelquefois : Je viendrai.

CHAVASSIEUX

Un rideau qu'on agite agite aussi le cœur.

AUGUSTIN, *de loin.*

Oh ! la torche d'Iseult dans la forêt de Cornouailles !

THÉRÈSE, *dissimulant.*

Que faire contre deux êtres qui ont juré de se rencontrer ? Si pénétrant qu'on soit, les amants seront toujours plus forts que leurs victimes.

AUGUSTIN

Une rose qui tombe, une phrase de Wagner, le parfum d'un mouchoir, un livre de Verlaine, voilà leurs intermédiaires, voilà leurs armes redoutables !

THÉRÈSE

La nuit, les bois, les routes, les éléments et les circonstances, le progrès et la nature, ils utilisent tout pour se rejoindre impunément.

Mettons que ces couplets soient jolis. Ce sont des couplets. Est-ce le fait de ma vulgarité ? Ils ne me semblent pas en situation. Le père Chavassieux, qui réussit si bien les pointes, est un ancien marchand de gants. Un intérieur me dépayse, où l'on échange couramment des pensées aussi littéraires de fond et de tour.

D'une façon générale, je suis humilié par les manifestations de distinction morale et intellectuelle qui fluent des lèvres de ces gens-là. Je n'en ai jamais surpris de pareilles chez mes amis, chez les personnes que j'ai fréquentées; je vois que je ne serai jamais à cette hauteur et que mon esprit habite une région bien humble et triviale. Par exemple, à sa femme, s'inquiétant de l'excès d'imagination et du faible sens pratique chez le pauvre Augustin, le père répond par cette maxime : « Eh ! mon Dieu ! ma chère Thérèse, tout compte fait, il vaut peut-être encore mieux courir les risques d'une nature exceptionnelle que de tenir les certitudes d'un cœur médiocre. *L'essentiel, tu dois le penser toi-même, n'est pas tant de réussir que d'être d'une*

qualité supérieure... » Il me semblait qu'aux yeux d'un papa, l'*essentiel* pour ses enfants, c'était qu'ils devinssent honnêtes gens et se tirassent d'affaire, mais que ce qui ne saurait se concevoir que comme un don exceptionnel de la nature ne pouvait constituer l'*essentiel*. Et voilà bien ma platitude bourgeoise.

Le même personnage ne peut entendre nommer un écrivain célèbre (chose qui arrive tout le temps dans cette maison qui est une imprimerie ou la ville natale d'un écrivain célèbre sans tomber dans une noble méditation et moduler un soupir d'extase. « Michelet, Flaubert, des âmes pures ! » Quelqu'un arrive de Tréguier. Il rêve : « Cher Renan ! » Et voyez s'il est esthétique ! S'étant corrigé temporairement de ses habitudes de mari infidèle, il le regrette au point de vue des perfectionnements artistes que l'âme pure de sa femme gagnait à cette vie d'émotions. « Hélas ! ta philosophie est l'œuvre de ma médiocrité. Quelle profanation j'ai commise en transformant ta nature ! J'ai faussé et presque brisé cet instrument sensible qui vibrait à toutes les émotions délicates. — *Thérèse* : Tu pleures l'épouse incommode d'autrefois... »

Il est vrai que ce raffiné exprime dans un autre endroit : « Il n'y a plus de vrai cochon.

Je suis le dernier » et qu'ayant reçu le matin les faveurs d'une dame, il lui tient l'après-midi ces propos qu'il faut bien transcrire :

MADAME ALLAIN

Ah ! vous avez encore déchiré ma robe.

MICHEL

Elle me semble toujours inutile.

MADAME ALLAIN

Deux jours de suite. Êtes-vous maladroit !

MICHEL

Maladroit ? Ça dépend des heures. Vous pensiez autrement avant le déjeuner.

MADAME ALLAIN

On dit tant de choses dans ces minutes-là.

MICHEL

Je me rappelle vos paroles reconnaissantes.

Je croyais qu'un galant homme ne faisait jamais allusion à cette sorte de créances, du moins de sang-froid, et que l'invocateur des âmes pures et de Renan était plus qu'un galant homme : un idéaliste.

Le petit Augustin, en qui toute la maison admire les symptômes du génie, et la « maman adorée » d'Augustin ont des conversations qui me semblent étranges, de mère à fils. Augustin a surpris que sa mère soupçonnait son père.

THÉRÈSE

Mon Dieu ! quel juge d'instruction tu fais !

AUGUSTIN

Tes soupçons sont vieux de trois semaines, et tu n'as plus la force de les étouffer.

THÉRÈSE

Ne me traque pas ainsi, je t'en prie.

AUGUSTIN

A tel point que réduite à feindre, mais impuissante à te maîtriser, tu les trahissais à l'instant, malgré toi, *sous le voile trop clair d'une thèse amoureuse.*

THÉRÈSE

Tu connais assez mon goût pour ce genre de problèmes.

AUGUSTIN

Ton affolement était visible.

THÉRÈSE

Il ne faut pas confondre les sentiments et les idées.

AUGUSTIN

Combien tes raisons sont pauvres, à côté de ton exaltation de tantôt ! Je ne savais pas d'où venait l'orage, et quoique mal à l'aise, je t'écoutais avec candeur.

THÉRÈSE

Reprends ta crédulité.

AUGUSTIN

Ce matin pourtant, plusieurs interrogations bizarres sur les faits et gestes de Mme Allain m'avaient déjà troublé ; mais, pour démêler les choses, j'étais trop loin de toi, semble-t-il. Ton cri de désespoir, ton triste appel devait seul nous rapprocher.

THÉRÈSE

Chère âme exagérée.

AUGUSTIN

Ce cri, vois-tu, je l'entendrai jusqu'à mon dernier souffle. Hélas ! Hélas ! En même temps qu'il me renseignait sur l'état de ton cœur, il me révélait le secret du mien.

THÉRÈSE

Je maudis mon emportement. La bonté de ton père m'a préservée de toutes les épreuves.

AUGUSTIN

Je ne te crois pas.

THÉRÈSE

Ma vie, ma vie ? Est-ce que chaque jour tu n'en remarques pas toi-même *l'accord intelligent et fraternel, la perfection romanesque* ?

Que le petit Augustin, ayant vu beaucoup pleurer sa mère, ait trop creusé la cause de ces larmes, c'est naturel. Que les impressions et les réflexions qui sont nées de là l'aient rendu trop précoce, c'était, hélas ! à prévoir. Mais voici comme il l'exprime :

Plus imprudente que tout à l'heure, tu ne te doutais pas *que ce triste baptême me consacrait à l'amour*.

Puisqu'ils sont malheureux, la mère et le fils, pourquoi ne distrairaient-ils pas leur douleur par un voyage ?

THÉRÈSE

Et si nous partions l'un et l'autre ?

AUGUSTIN

Maman...

THÉRÈSE

Ce soir, sans le dire à personne ? Si tu emmenais

ta mère *dans une Venise très triste et qui comprendrait ta peine...*

Le petit Augustin est le premier à parler tout le temps de « sa sensibilité », célèbre dans la famille. Il en parle avec le sourire triste d'un enfant bien sage qui se sait une maladie incurable et a déjà beaucoup de littérature. Mais il n'ignore pas ce qu'on en pense : « Tu étais si fier de ma sensibilité », dit-il à son père. Et ailleurs : « Je crains les rechutes de ma sensibilité. » Il annonce « qu'il va reprendre sa tristesse habituelle », il dit à sa mère « qu'elle lui a communiqué son âme douloureuse ». La préciosité des précieuses de Molière portait sur le langage des sentiments. La santé et la pureté de la langue française intéresse la conservation d'un tel héritage intellectuel et moral, que Molière, en s'attaquant à cette afféterie, rendait un haut service à la civilisation. La préciosité à laquelle nous avons affaire porte sur les sentiments eux-mêmes, sur la manière de les éprouver, de les vivre. Et quels sentiments : l'amour maternel ! la confiance filiale ! C'est autrement grave.

Dans la dernière scène, Mme Fontanet, qui a l'intuition du suicide de son fils, veut faire convenir son mari qu'il partage son angoisse.

Pour cela, elle lui définit la nuance rare de ce qu'il doit éprouver en cette minute, et elle fait appel à ce qu'il possède et à tout ce qu'il y a dans la famille de littérature. « Conviens, lui dit-elle, que cette tempête *te communique une espèce de crainte religieuse. Tu penses, avec justesse, que, pour un enfant de la race du nôtre, la fureur des éléments peut paraître une invitation au suicide, un appel à la mort.* »

Éprouvez vous un indicible malaise? Non? Alors, mettons que je n'aie rien dit.

*
* *

Telles sont, autant que j'ai su les départir, la part du bon et du mauvais dans l'œuvre de M. de Porto-Riche. Malgré la langueur lourde du *Vieil Homme*, je n'ai certes pas nié que l'auteur d'*Amoureuse* et du *Passé* fût un maître du théâtre. Je lui ai concédé un titre plus haut : celui de poète (bien entendu, ce n'est pas à cause de ses vers), de poète sincère. Ce qui s'exhale de poésie du théâtre de M. de Porto-Riche est de la vraie et authentique poésie. Mais de la confiture pourrie peut être aussi de la vraie confiture, faite de fruits, non de produits chimiques.

JULIEN BENDA

J'ai donc lu cette *Ordination* de Julien Benda, qui a fait quelque bruit dans le monde. J'aurais appris à cette lecture, si je ne l'avais déjà su d'après quelques autres échantillons de la littérature contemporaine, ce que c'est qu'une œuvre artificielle et truquée. Je donne à ces épithètes la portée la plus pénétrante, les appliquant non point à la forme, mais au fond, non point à des procédés affectés d'exécution et de style, à des façons de mauvaise et conventionnelle rhétorique, mais à l'inspiration, à l'invention, au sentiment, à la personnalité même de l'auteur. Julien Benda a des lettres, et, à défaut de culture de l'âme, beaucoup de culture de l'intelligence. Il sait écrire. Il est parfaitement maître des moyens d'exprimer ce qu'il pense et imagine. Son élocution est le plus souvent forcenée? Sans doute. Mais c'est que sa pensée l'est aussi. Julien

Benda est, à la lettre, un auteur qui se force, et qui l'avoue et qui nous propose le spectacle analytique et la théorie même de cette contrainte et de ce mimétisme intérieur. Si c'est pour nous faire plaisir, il se trompe grandement. A quoi donc se force-t-il? Aux sentiments, aux plus divers genres de sentiments, aux plus simples comme aux plus compliqués, aux plus doux comme aux plus exaltés, aux plus tendres comme aux plus desséchés, aux plus normaux comme aux plus exceptionnels. Il se force plus spécialement à la ferveur et à la pitié amoureuses, à la dureté orgueilleuse ou nietzschéenne, à l'ascétisme métaphysique et à la tendresse paternelle. Il fait cela dans la personne de son héros. Mais il ne raconte pas ce héros du dehors, ni d'un point de vue qui le domine. Il se mêle, il s'identifie à lui moralement, je ne dis pas biographiquement. Dans cette comédie, qui se veut pathétique et qui est incroyablement laborieuse et pointue, il porte d'ailleurs une sorte de sincérité, de naïveté, du moins une étonnante inconscience de l'effet produit. On en va juger.

La première partie du livre nous montre un jeune homme, riche, habitué au luxe et aux élégances de la vie, initié aux hautes applications et aux raffinements de l'intelligence, devenu l'amant d'une petite bourgeoise, dont l'intérieur

est étroit, triste et la lingerie sans prestige. Devant ou dans cette situation, l'essentielle question qui se pose pour le psychologue Benda, c'est de savoir de quelle manière, dans quelles nuances et à l'aide de quelles formules, ce précieux garçon va se monter le coup. Benda ne dit pas : se monter le coup. C'est Tristan Bernard qui eût parlé ce bon langage, convenable au sujet. Mais Benda et le héros de Benda ne se sont pas en vain saturés de Spinoza, de Nietzsche et autres métaphysiques à 7 fr. 50 le volume. Ils en ont été rendus d'une essence trop intellectuelle, trop sacramentelle pour que ce ne soit pas pour eux chose grave et religieuse que de « se regarder » et que de se donner à regarder sentir. Notre amoureux, en réponse à la sentimentalité naïve et abandonnée qui est le caractère de sa modeste maîtresse, va de son côté abdiquer toutes les perversions et fureurs de l'imagination et des sens qu'il a pu avoir d'autres occasions de placer ; il va, comme dirait encore Tristan Bernard, *se la faire* à la tendresse unie, simple, fervente et sans orages, à la fidélité idéale et chevaleresque, à la piété de troubadour pour les engagements du cœur. C'est dans cet esprit qu'il va, dit-il, *construire sa liaison*. « Gravement, religieusement, il s'appliquait alors à assurer ses liens, à construire sa liaison... Il

s'attachait à elle par la vénération *qu'il se regardait avoir* pour sa fragilité, pour sa *dormition*... Il respectait le désir qu'il sentait qu'elle avait de préparer leur âme par quelques jours d'attente à leur entière union. Il aimait ce désir et *le respect qu'il en avait*... Il *goûtait* d'ignorer l'égoïsme des mâles... Il *goûtait* de devenir entièrement insensible à toutes les autres femmes... Il venait, fervent, à la religion de l'humble... Il s'étendit près d'elle, ivre de chasteté, *sévèrement dissolu* dans la religion du faible, de l'impur féminin. Quelle *virtuosité* dans la fidélité ! » Et combien de philosophie ! Ce consciencieux jeune homme ne manque pas de conformer les modalités de sa passion aux enseignements de Spinoza, son maître. « Il découvrait en lui comme une conscience nouvelle, inconnue des salons, la conscience d'un amour *lié à l'ordre du monde*... Il *travaillait* aussi (pourquoi pas : il piochait ?) l'éternité de l'Amour, *n'oubliait* pas de sentir sa ressemblance à la Mort. » Parfois peut-être eût-il trouvé tentant d'aimer d'une manière plus joyeuse. Mais « *l'esthétique de l'amour* reste toujours l'esthétique de la chaîne et des larmes... L'amour joyeux et libre reste impopulaire et méprisé... » On est esthète ou on ne l'est pas.

Cette auto-suggestion est de courte durée, et,

un beau matin, notre intellectuel s'aperçoit qu'il n'aime plus, du moins qu'il est fatigué de s'exciter à l'illusion de l'amour, selon la formule. Alors s'empare de lui la pitié de la souffrance qu'il va infliger à son amie. Vous pensez bien qu'elle ne s'en empare pas sans faire beaucoup de manières et sans épier avec inquiétude sur la figure de Nietzsche et autres auteurs modernes qui ne sont pas à la portée du commun ce qu'ils pensent de son intrusion. Cette pitié va se trouver aux prises avec la lassitude d'une liaison où le cœur n'est plus et le violent besoin d'en secouer le poids. Certes, il n'y aurait dans cette cruelle situation morale que tant d'hommes ont connue, dans ce conflit intérieur désespéré qui ne laisse que le choix entre deux fautes, — faute contre une autre, faute contre soi-même, — il n'y aurait là, dis-je, rien que de très vrai et de très humain, si notre personnage, tout de même qu'il s'est fait scrupule d'avoir pitié, à cause de ce que Spinoza et Nietzsche disent de la pitié, ne mettait également sur ses velléités de lâchage l'estampille d'un intellectualisme supérieur et ne s'autorisait expressément du devoir que le moraliste de *Zarathustra* fait aux héros d'être « durs ».

Cependant, en dépit de ce cabotinage exaspéré, il faut convenir qu'on trouve dans cette

seconde phase de l'histoire des accents plus sincères. A travers l'encombrement de ses mimiques et « attitudes », à travers le bric-à-brac de son âme d'intellectuel, à la fois consommé comme un rédacteur de l'ancienne *Revue Blanche* et neuf comme un nègre, Benda ou le héros de Benda finit quelquefois par atteindre jusqu'à la source du sentiment et à la faire jaillir. Il y a ici des passages presque humains. Il est bien possible que si j'étais tombé tout de suite sur ces passages, en sortant de lire n'importe quel écrivain naturel et français, Racine, La Fontaine, Musset, Balzac ou Verlaine, ils m'eussent donné eux-mêmes l'impression de singerie. Mais, par contraste avec la froideur sinistre du récit d'amour plaqué que je venais de parcourir, j'y ai cru sentir un peu de mouvement intérieur.

Bien plus volontiers, quoique sans me départir de cette réserve qui affecte et tout ce livre et tout ce qu'a jamais pu écrire Julien Benda, — bien plus volontiers donnerai-je la même louange aux endroits assez développés où l'auteur nous ôte de devant les yeux un insupportable individu pour peindre la douleur d'une femme tendre qui se sent délaissée. A défaut de cris touchants et « nature » qui vaudraient mieux, on y rencontre des notations psychologiques aiguës dont l'accumulation fait une sorte d'élo-

quence. On n'est pas ému. Mais on est comme heurté et l'esprit dit : c'est cela !

La pitié finit par être vaincue, et de cette victoire (pourtant commode), Benda admire son héros dans les termes que voici :

Et il s'hypnotisait sur cette vérité : « La pitié c'est la mort. La pitié c'est la mort »... Et il voulait vivre !... Alors ?... Alors !... Il se cabra longtemps devant la réponse, qui était là, devant lui, logique, fulgurante, implacable... Il se cabra longtemps... Puis il y vint, lentement, comme un enfant qui monte à la condition d'homme, dans la gravité simple d'une *ordination*...

Alors... il serait dur... Ces drames, ces détresses, ces êtres murés vifs à la vie d'intérieur, ces femmes *crucifiées* sur le lit conjugal, qui détournent leurs lèvres du maître qui les prend..., il passerait près de tout cela, sans un mot, sans un regard... Et elles l'appelleraient, elles lui tendraient les mains, devinant qu'il comprend, que sa dureté est feinte...

Ah ! l'affreux *chiqué !* Ah ! l'insincérité rebutante ! Ah ! la pose ! Et c'est grotesque ! Si ce monsieur avait bien voulu opter pour la pitié, il n'y aurait plus eu de malheureuses ! Pour l'*ordination*, vous vous demandiez sans doute où elle était en cette affaire. Hé bien ! c'était ça !

Hélas ! ce prêtre d'un genre inédit va devenir un mauvais prêtre. Après l'*ordination*, la *chute*.

Celle-ci consiste en ce que notre homme fait, comme on dit, une fin, se marie. Non ! ce n'est pas tout à fait cela ! Époux d'une jeune femme douce, distinguée et discrète qui savait respecter la liberté de sa méditation et la solitude de son cabinet de travail, père d'une enfant unique, il avait pu sauver de l'enlisement dans le marais conjugal sa personnalité métaphysicienne, source de devoirs infinis vis-à-vis de lui-même. La vie de famille ne l'empêchait pas de creuser Descartes, annoter Spinoza, se plonger dans les concepts de l'être et du non-être, de l'absolu et du relatif, de l'essence et de l'existence, de la cause et de l'effet, du repos et du mouvement. Et type moins banal (Spinoza excepté) que la douzaine de mortels qui s'étaient avant lui illustrés dans ces exercices transcendants, il ne s'y livrait pas du tout en vue de savoir ce qui en est et d'arracher à la vérité suprême quelqu'un de ses mystères. « Il savait bien que c'est *l'effort du penseur et non pas son succès* qui était agréable au dieu qu'il révérait. » « S'enivrer de l'Idée », voilà ce qui lui suffisait. Admirons ici une sauvagerie qui ravale la plus haute des activités de l'intelligence, celle dont « le succès » apporterait à l'homme le plus précieux des biens, à n'être plus qu'un moyen transcendant de s'exciter l'âme et en définitive de se faire

jouir ! *Delectatio morosa !* A ces jeux donc dont il conciliait le loisir avec la vie en ménage, voici qu'un malheur vient l'arracher à jamais. Sa fillette âgée de sept ans est atteinte de coxalgie ! Dame ! je conviens que ce coup lui produit le même effet qu'il fera sur le cœur de tout père normal et qu'il y a au moins trois pages où il s'en explique dans le langage de la nature et de l'humanité. Mais ce n'est pas d'ailleurs sans les noyer dans vingt autres pages où il débat avec une grande obscurité de termes ce que les diverses théories philosophiques et physiologiques et notamment les théories comparées de l'*hérédité* et de l'*autogénèse* l'invitent à sentir au sujet de cette coxalgie de son enfant. En définitive, cette fois, la pitié l'emporte. C'est la *chute*, « la chute dans l'amour », chute, parce que, brisé par la douleur et l'anxiété paternelles, il n'aura plus de liberté intellectuelle pour faire de la métaphysique et saisir « l'Abstrait ».

Nous compatissons au malheur paternel du héros de Benda. Quant à son malheur transcendant, il nous laisse absolument glacés, encore que pour l'auteur ce soit proprement à lui que tienne le haut dramatique du sujet et l'*élévation* du livre. Et même nous en trouvons l'histoire fort ridicule et désobligeante. Ce désastre est peint et étalé avec beaucoup d'amphigouri. Ce-

pendant, il y a un endroit où l'écrivain a attrapé des expressions plus simples, mais qui nous orientent nettement vers un drame d'un tout autre genre et niveau :

Parfois, dans un journal, dans la conversation, il rencontrait les mots d' « évolution », de Dieu, de « liberté »... Il songeait : J'avais des idées sur ces choses, sur les idées de ces choses... N'y pensons plus !...

Ayant passé jadis l'agrégation de philosophie et lu les philosophes, j'ai, moi aussi, quelques « idées sur ces choses ». Je ne vois pas du tout — mais là ! du tout ! — comment la maladie, en entrant dans ma maison, les devrait chasser de ma cervelle. C'est pourquoi je vous disais que le roman de Benda est du truqué et du chiqué ! Que cependant un philosophe expert puisse, sous l'empire d'autres circonstances, perdre ses notions, je le contesterai d'autant moins que je me souviens des propos recueillis d'un vieux bonhomme de bouquiniste ambulant devant le modeste « zinc », où l'excellent M. Establet, bienveillant ministre de Bacchus, fait régner la gloire ensoleillée du Châteauneuf et du Tavel. Ce vieillard sans majesté me disait, presque dans les mêmes termes que Benda applique à son héros, qu'il avait su jadis ce que c'était que

l'Être et l'Évolution, mais qu'il ne s'en souvenait plus. C'était un ancien professeur de philosophie dont l'Université avait dû se défaire à cause de ses habitudes d'ivrognerie et qui gagnait de quoi boire en vendant des bouquins à la jeunesse dans les restaurants...

Au total, le spectacle de cet individu qui galope à la poursuite de sa sensibilité sur le cheval de son pédantisme, cette analyse spécieuse et grossière où l'exposé d'un sentiment est invariablement accompagné de la théorie de son affection, cette incapacité cruellement sincère, et néanmoins laborieuse, de jamais distinguer entre le snobisme et la nature, cette « intellectualité » artificielle (combien surannée et rancie d'ailleurs !) cette absence d'émotion dans la mimique forcenée de l'émotion ; tout cela fait un livre horrible, lugubre, glaçant et même ennuyeux, une atmosphère irrespirable !

LES FRÈRES THARAUD

I. — « LA MAÎTRESSE SERVANTE »

Il faut signaler hautement le roman des frères Tharaud : *la Maîtresse Servante*. Il a des défauts. Mais il a une très rare qualité que j'appellerai de la race. Il a une beauté de ton, une fière tenue. Il y règne un sentiment général qui s'inspire d'une vue aussi élevée que désillusionnée de la vie. Et il peint la vie avec cette dureté véridique, mais aussi un peu volontaire, où se sent la noblesse du cœur. La donnée en est forte et, quand les jeunes écrivains ne s'y seraient pas montrés tout à fait égaux dans l'exécution, quand même un certain embarras, une certaine roideur de leur art les aurait empêchés d'en exploiter et d'en faire valoir toute la riche fécondité, ce demeurerait un grand honneur pour eux que de l'avoir imaginée et choisie. On

distingue avec joie ce livre dans la pâle cohue de la production romanesque contemporaine. Barrès l'a généreusement appelé un chef-d'œuvre. N'étant pas, hélas ! aussi riche que Barrès, je ne puis faire ainsi de cadeau royal. Je dirai, si énigmatique que doive paraître cette formule, que ce n'est pas tout à fait un chef-d'œuvre, mais qu'il y en a là l'esprit. C'est comme un chef-d'œuvre un peu étouffé. Les frères Tharaud pensent avec force, ils sentent avec justesse, et même avec une certaine grandeur. C'est bien et c'est seulement dans leur art que m'apparaît une lacune.

Leur récit, leurs tableaux, ne se composent guère que de traits vrais, concrets, précis et pleins. Cependant, ils laissent souvent sur une certaine impression d'abstrait et d'obscur. Il y a de l'intensité dans leur ouvrage. Mais il n'y a pas assez de mouvement. On les sent passionnés pour leur sujet comme il faut l'être. Et l'on s'étonne alors qu'ils n'y aient pas jeté davantage cette animation, créé ce courant, cette circulation de la vie qui retiennent et entraînent le lecteur charmé. Si l'on est un peu déçu, c'est, si je puis dire, à un niveau supérieur, et dans une attente très haute qu'ils ont eux-mêmes, après tout, le mérite d'avoir, non seulement fait naître, mais entretenue jusqu'au

bout. Leur invention a beaucoup de caractère. Mais elle est trop concentrée. C'est pourquoi elle a des parties confuses. Elle ne s'épanouit pas. Elle a des « dessous » qui restent, à bien des égards, enveloppés et les auteurs expient cette présentation un peu sommaire des éléments d'un sujet vigoureusement et poétiquement conçu par une insuffisance de facilité à jouer librement avec lui.

Or, c'est Balzac qui l'a dit : le romancier ne saurait établir avec trop de soin et de lumière le fond de ses personnages et les origines de la situation ou du drame qu'il va raconter. Cette préparation lui ménage d'inépuisables ressources pour animer et illuminer toutes les parties de l'action. C'est l'approvisionnement nécessaire de la variété et de la verve. C'est l'armée qu'on forme avant la bataille, laquelle se livre ensuite triomphalement avec un grand air d'aisance. C'est cet air que je voudrais voir davantage à cette *Maîtresse servante*, dont je cherche à m'expliquer pourquoi, en m'inspirant tant de sympathie et d'estime, elle ne me laisse pas assez satisfait. Voici un trait caractéristique : Vers la fin de l'ouvrage, le personnage qui fait le récit, parlant d'une scène décisive entre sa mère et sa maîtresse, s'exprime ainsi : « Il dut y avoir entre elles une scène bien émouvante, mais dont

je n'ai rien su. » Hé bien ! s'il ne l'a pas su, il a tort. Jamais, jamais un romancier n'a le droit de nous prier de croire sur sa parole qu'une scène (surtout capitale) fut émouvante. Il faut qu'il la fasse. Et nous en jugerons.

Il y aurait à redire à la composition des caractères. Celui du héros nous demeure assez mal intelligible. Il n'est pas construit. Il est à l'état d'ébauche, à moins qu'il ne se mêle en lui plusieurs ébauches successives.

C'est un jeune hobereau du Limousin qui, vivant à Paris avec une jeune femme de condition irrégulière, mais personnellement honnête, est rappelé en province pour remplacer dans l'administration du domaine familial sa mère vieillie. Il impose à celle-ci une condition étrange. Il emmènera sa maîtresse avec lui, et l'installera dans un pavillon tout proche de la maison paternelle. Une lutte cachée s'engage entre l'intruse et la mère, dont la victoire est facilitée par l'abnégation mélancolique et romanesque de la jeune femme qui, désireuse de ne pas s'éloigner de celui qu'elle aime, et de ne pas être un obstacle à son établissement, imagine d'entrer dans la maison comme servante. Au milieu de ce combat, quelle figure fait celui qui l'a provoqué et dont le destin en demeure l'enjeu ? Quels sont ses sentiments, ses mobiles, et

quelle en est l'évolution ? Il est malaisé de le dire. Cet homme n'est pas simple. Car ce n'est point par passion qu'il a voulu garder sa maîtresse. Il ne lui est qu'assez mollement attaché. Un moment, les auteurs attribuent cette résolution à je ne sais quel orgueil, quel caprice d'indépendance, de révolte contre la coutume (dont l'empire va le ressaisir). J'ai cru à ce passage qu'ils allaient étudier la lutte d'un certain anarchisme et dilettantisme moral contracté à Paris contre l'influence de la condition sociale la plus dominée naturellement par la tradition : la noblesse rurale. Mais s'ils ont eu ce dessein, ils ne l'ont pas soutenu. On en perd le fil. Pas plus que le romancier, le critique ne doit être cru sur parole. Mais le romancier a de la place et le critique n'en a pas. Je n'ai pas celle de montrer qu'il y a bien du nébuleux dans ce personnage. Et d'autant, qu'ayant produit par cette preuve une impression défavorable, il me faudrait plus d'espace encore pour rétablir l'impression juste, en insistant sur les beautés qui se mêlent dans cette œuvre, à de tels défauts.

La plus touchante n'est-elle pas dans le dénouement? Ayant délivré son fils du passé et l'ayant marié, la mère voit son autorité détrônée une seconde fois, et légitimement, ce qui en un sens est plus dur, par l'entrée d'une bru. Après

une discussion cruelle, elle quitte la maison et se retire dans la petite ville voisine où la maîtresse délaissée mène l'existence modeste qui lui a été assurée. La communauté de leur défaite, de leurs tristesses, et de l'objet de leur affection diversement jalouse, lie alors d'amitié les deux ennemies. C'est un très bel endroit. Mais avec cette abondance de préparation et d'initiation que j'exprimais le regret de n'avoir pas trouvée, quel pathétique et quelle poésie eussent été ici atteints ! Les auteurs ont voulu être sobres. C'est parfait. Mais ne confondons pas sobriété avec ellipse. N'importe ! C'est un grand signe en leur faveur que d'avoir rendu profondément touchante et noble une situation qui paraîtrait avoir contre elle tant de convenances : la familiarité affectueuse de ces deux vaincues se consolant.

Le caractère de la mère, quoique laissant lui-même des incertitudes, est d'ailleurs mieux venu.

Dans le détail et les épisodes, que de pages substantielles et charmantes, par exemple telle esquisse générale des forces et des faiblesses, des grandeurs et des ridicules de cette petite noblesse de campagne, à qui une époque bien inquiétante pour son avenir laisse pour compte tant de sève, d'énergie et d'humeur ; tels pay-

sages qui ne sont pas fort heureusement de la pure description, mais associent la nature et le sentiment, un sentiment sans trouble comme sans joie, mais pénétré; et par-dessus tout, je le répète, le ton, l'esprit du tout, une certaine décision virile, une certaine sûreté fière d'interprétation, qui appartiennent à l'esprit et au cœur des auteurs et offrent comme une compensation directe à ce qu'il y a d'indécis dans le dessin des caractères, d'obscur dans la sensibilité et la conscience du héros lui-même, qui, se racontant, au soir de la vie, devrait plus clairement lire et nous faire lire dans le secret des erreurs de sa jeunesse qu'il débrouille mal. Un style généralement solide et fin, d'une retenue un peu travaillée. Bref, une belle œuvre, pas tout à fait « sortie », un peu resserrée, un peu nouée. Risquerai-je une hypothèse que MM. Tharaud vont trouver impie? La collaboration dans les œuvres d'imagination d'un caractère élevé et, si je puis dire, très « intérieures », comme celles auxquelles leur nature les porte, me paraît très difficile à concevoir. Est-ce qu'ils ne se paralysent pas l'un l'autre dans quelque mesure? Cette insuffisance de mouvement, cette gêne à déployer, à manier des éléments riches et à en tirer parti, ne tiendrait-elle pas à l'interférence de deux pensées? S'ils divorçaient,

nous aurions peut-être bien deux auteurs de talent au lieu d'un.

II. — « LA FÊTE ARABE »

Il y a un an, peu s'en faut, je parlais de *la Maîtresse servante*, le roman de MM. Jérôme et Jean Tharaud, qui a été si remarqué, sans obtenir peut-être un succès franc. Je louais la conception sérieuse, la poésie latente de cette œuvre, mais sous cette réserve qu'elle ne me paraissait pas tout à fait *venue* ou *sortie*, comme on voudra dire. Je trouvais là plutôt l'indication très précieuse, la virtualité d'un beau roman qu'un beau roman réalisé.

C'est un peu le même genre de critique que j'adresserai à leur *Fête arabe* récemment parue. Mais on voit combien cette critique est amicale. Si j'exprime le regret que les frères Tharaud aient laissé en chemin un livre qui eût été magnifique, l'idée de ce livre me vient d'eux et non pas de moi et ils ne la suggèrent pas seulement, ils en ont commencé l'exécution.

Connaissant l'Algérie, ils ont été douloureusement frappés, dans leur sentiment de civilisés et de patriotes, d'un fait qui domine l'évolution

de notre colonie et donne à trembler pour son avenir : l'invasion, la prise de possession, la puissance et l'insolence croissantes d'une population composée de tous les rebuts des rivages méditerranéens, depuis Alicante et Carthagène jusqu'aux Échelles de Syrie. Italiens et Espagnols venus des provinces les plus pauvres et, moralement comme matériellement, les plus infécondes de leurs pays ; Maltais, Grecs et toutes les sortes de Levantins composent ce mélange, qui fait de plus en plus la loi dans toutes les communes et au milieu duquel le Français, qui a travaillé et continue de travailler à son profit, commence à montrer « figure de vaincu ». Ce ramas, qui acquiert légalement la nationalité française, nourrit pour la France une haine autrement virulente et dangereuse que celle de l'Arabe. Et cependant la loi, les coutumes, toute la pratique gouvernementale et administrative tiennent en principe l'Arabe pour l'ennemi. Situation qui permet aux métèques de se servir du pouvoir français contre l'indigène et réciproquement.

Partout s'établit ici, à la place de notre civilisation généreuse, la barbarie des ruffians de la Calabre et de l'Andalousie, qui, au nom de notre loi, habilement exploitée, dépouillent le Français et l'indigène, comme ils dévalisaient autrefois le voyageur sur les

grandes routes, une espingole à la main. Bientôt, si cela continue, nous ne serons plus qu'une poignée de fonctionnaires et de capitalistes, perdus dans une masse italo-espagnole, et c'est nous qui serons forcés de nous assimiler à tous ces étrangers, si nous voulons demeurer sur cette terre que nous avons conquise et où nous sommes déjà des vaincus.

La réalité du mal, expliquée avec une fermeté de langage dont ces quelques lignes donneront l'idée, est connue de tout le monde. Tout le monde en a, dis-je, une notion vulgaire. Ce n'est évidemment pas celle qui peut contenter les hommes compétents en choses coloniales. Et il ne m'appartient pas de dire si les conclusions de MM. Tharaud sur la condition d'une colonie qui aurait déjà plus qu'à demi échappé à nos mains sont exagérées, trop généralisées, trop pessimistes, ou bien si elles restent encore en deçà de la vérité. A ce point de vue du positif et du réel, je ne puis cependant me défendre d'une remarque qui ne cessait de s'imposer à moi tandis que je lisais *la Fête arabe*; c'est que si, comme semblent le penser (sans assez préciser) MM. Tharaud, les principes généraux de notre politique algérienne depuis la conquête ont, par imprévoyance ou de toute autre manière, facilité l'invasion métèque, rien n'est

plus favorable au développement de la puissance et de l'insolence métèques que les institutions démocratiques. L'élection politiques s'accommode à merveille d'une armée d'embaucheurs et de terroriseurs que cette pègre est sans rivale pour fournir, et les « élus de la démocratie » ont en elle une garde prétorienne toute trouvée. Seulement, il faut la payer. De plus, les Droits de l'Homme conseillent une préférence philosophique et sentimentale pour une gent de sans-patrie, qui est bien plus « l'Homme », que des vieux Français enveloppés d'un vêtement de traditions civiques, religieuses et intellectuelles, et aussi que des Arabes dont la communauté des vénérations coraniques et de la passion militaire détruisent « l'individualité ». Je sentais, en lisant MM. Tharaud, l'affinité de cœur entre la Démocratie, ennemie forcée de ce qui fait la double noblesse du Français et de l'indigène, entre la Démocratie, pouvoir politique et pouvoir spirituel, et la population italo-maltaise « naturalisée » de l'Algérie. Je crois bien que MM. Tharaud sentent cela comme moi. J'aurais aimé qu'ils le formulassent. Quoi qu'il en soit, si leur livre avait eu le caractère et la forme sévères d'un exposé politique, économique, démographique, d'une étude spéciale, ce n'eût point été à moi de l'apprécier. Mais ils ont manifesté

leur idée sous la forme d'une fiction ou plutôt d'une demi-fiction romanesque. C'est pourquoi je les cite à mon humble tribunal pour décerner à leur moitié de fiction une moitié de couronne.

Je leur reproche de n'avoir pas fait carrément un roman sur cette situation algérienne. Le zèle français qui leur a mis la plume à la main n'en eût pas été moins bien servi. Une « étude » sur l'invasion métèque en Algérie et sur la régénération de nos rapports avec les Arabes en vue d'y parer, eût porté. Un roman destiné à mettre les mêmes constatations et les mêmes conceptions en vives images émouvantes, plaisantes et dramatiques, eût porté. La matière (c'est ce livre même qui me le fait voir) y prêtait admirablement. Les conteurs ne se sont décidés ni pour l'un ni pour l'autre parti. Il y a dans cette *Fête arabe*, brillante et pleine de talent, une incertitude de genre qui en affaiblit l'action. C'est toujours là l'effet de l'incertitude de genre. Les doctrinaires romantiques (dont la Sorbonne émancipée répète aujourd'hui la leçon) qui découvrirent dans la loi des genres un carcan que les écrivains classiques se mettaient à plaisir, n'y étaient pas du tout. Les classiques voyaient dans la pureté du genre la condition, non suffisante, mais nécessaire de la force des écrits et du succès. L'expérience est pour eux.

La Fête arabe met en scène un jeune médecin militaire qui, dans un poste du Sud Algérien, s'est épris du ciel africain et de la vie arabe, au point de refuser son troisième galon et de démissionner plutôt que d'aller en garnison à Dunkerque. Il se fixe dans l'oasis de Ben-Nezou, gémissant à l'idée que bientôt le chemin de fer et l'industrie européenne viendront bouleverser et dégrader le cadre d'existence et les mœurs qu'il aime. Il s'avise de mettre la fatalité au service de son rêve et d'utiliser le chemin de fer, l'industrie, pour réaliser, dans une ville bâtie selon ses plans, la combinaison esthétique et le bon ménage de la civilisation française et de la civilisation arabe, associant leurs beautés et leurs grâces. Pour être d'un poète, cette conception ne semble pas si chimérique. Mais puisque ce poète va devenir bâtisseur, organisateur et administrateur, encore eût-il fallu donner plus de corps à son entreprise, la présenter sous un aspect concret, tangible, pratique. Elle demeure un peu théorique et symbolique. On voit mieux le sentiment qui l'inspire qu'on ne la voit elle-même. C'est un défaut. Enfin, retenons l'idée générale d'un grand dessein civilisateur français fondé sur le respect des Arabes, peuple politiquement soumis et politiquement mineur et incapable, mais race

noble, pleine de finesse et de poésie, race guerrière dont l'héroïsme a mêlé si souvent son sang au nôtre et qu'il faut laisser être heureuse à sa façon.

Ce dessein échoue. Mais nous n'assistons pas à son développement ni à son échec. C'est encore dommage. Le voyageur narrateur, qui a quitté le médecin au moment où il projetait son œuvre, repasse quelques années après par les mêmes lieux. Le médecin a disparu, chassé du pouvoir municipal et brimé par la populace métèque toute-puissante, qui a continué la construction de la ville née de son cerveau et de son effort, mais en y introduisant, en fait de bâtisses, de mœurs, d'influences, de pratiques et de divertissements, toute cette barbarie cosmopolite à laquelle il avait pensé l'opposer comme une citadelle et comme le modèle de la belle et saine Algérie franco-arabe de l'avenir. Cette intrigue de la canaille, politiquement puissante et qualifiée, contre le civilisateur et le bienfaiteur désarmé, a dû être quelque chose d'extrêmement compliqué, aussi divertissant que navrant. J'en juge par les lambeaux de récit qu'en fait le médecin dont le dégoût s'est réfugié dans une tribu. Mais précisément, je me plains que nous n'en ayons que les lambeaux. Ces anecdotes, ces quelques figures esquissées de ruffians, l'aperçu des

éléments et des forces en action dans ces milieux font pressentir la matière d'un tableau superbe.

Moréas me disait un jour qu'il jugeait les vers comme un cordonnier juge une chaussure, en regardant si c'est bien fait. La critique doit notamment se placer à ce point de vue. Et quand elle a affaire à des écrivains à qui ne manquent l'intelligence, le cœur ni le talent, c'est le seul. L'erreur des frères Tharaud me semble consister en ceci, que leur livre flotte entre deux directions, dont l'une est peut-être un peu surannée. Pour une part, c'est l'ébauche de cette grande tragi-comédie algérienne, pullulante de polichinelles bandits, pour une autre c'est les feuillets d'impressions, d'évocation pittoresque et de rêverie d'un artiste en voyage. Quoique brillants, ceux-ci sont ce qu'il y a de moins original dans le volume. Pourquoi refaire du Fromentin, même légèrement nuancé de Barrès, quand on n'est peut-être pas incapable de donner du nouveau, le roman à la Balzac sur une lointaine situation publique que l'on a le privilège de connaître et que l'on était à même d'approfondir ?

A ce livre tout en action nous eussions perdu quelques pages de « couleur ». Et, je le répète malgré l'espèce de perfection qu'y réalisent les auteurs de *la Fête arabe*, elles ne sont pas les

meilleures. Cela a été trop fait et il n'en est pas de la peinture du ciel du désert ou des femmes arabes à la fontaine (quand on la traite du moins en enluminure), comme de la peinture de l'amour : elle ne peut se recommencer avec fraîcheur indéfiniment. Où Chateaubriand, Flaubert, Th. Gautier, Fromentin ont passé, pour longtemps ne passons plus. La moisson est faite. L'azur et le vermillon de la palette littéraire sont fatigués. Je ne goûte pas beaucoup l'excessive harmonie que MM. Tharaud cherchent dans leurs pages descriptives et qui va jusqu'à leur faire aligner (volontairement) de longues séries de vers blancs. Exemple (il s'agit de l'eau) :

Elle entre sous le mur par un étroit canal,
Va toucher chaque plante, la caresse un instant,
Répand dans chaque enclos sa fraîcheur et son bruit,
Et puis soudain la quitte ; une main inconnue
Vient de fermer la porte qui lui donnait accès,
Et l'eau silencieuse
A pris sa course ailleurs vers un autre verger.
Ainsi de mur en mur, de jardin en jardin,
Elle glisse en tous lieux à travers l'oasis,
Partout on la rencontre, diligente et pressée,
Tantôt dans un sentier brillante de lumière...

etc. C'est du Paul Fort. Et cela fait dans la prose, qui a ses harmonies propres, des ca-

dences peu supportables par leur mollesse. C'est un détail et j'exagérais en disant que MM. Tharaud sont coutumiers du fait. Il est cependant symptomatique et c'est l'un des signes de je ne sais quel lyrisme un peu paresseux où s'attardent ces écrivains et qui contraste avec l'œuvre franche et toute de mouvement, de force, dont leur livre m'a suggéré l'idée et contient bien le sujet.

Pour conclure, il ne me semble pas être injuste envers Jérôme et Jean Tharaud en disant qu'ils ont beaucoup de talent, mais qu'il y a encore sur ce qu'ils font comme un air *amateur*. Or, selon la pensée de Moréas, c'est un métier que de faire des livres. Quand on est très bien doué, il vaut la peine de l'approfondir, de lui arracher ses secrets. Et ils ne sont pas tous, certes, dans le soin du style.

AULARD CONTRE TAINE

M. Aulard s'est proposé de ruiner la gloire de *Taine historien de la Révolution française*. Le volume qu'il vient de publier sous ce titre conclut que « tout compte fait et dans ses résultats généraux, l'œuvre de Taine est presque inutile à l'histoire ». M. Arthur Chuquet, dès la première ligne d'une note critique sur le livre de M. Aulard, énonce qu' « après l'avoir lu on ne peut que lui donner raison ». Ce jugement n'empêche pas M. Chuquet de restituer à Taine plusieurs des mérites essentiels dont le dépouillait son censeur. Néanmoins, un blanc-seing aussi formel de la part d'un érudit du renom de M. Chuquet impressionne. J'ai analysé et contrôlé les griefs de M. Aulard et je n'hésite pas à écrire que son réquisitoire est d'une surprenante faiblesse. M. Aulard a inscrit sur le monument qu'il se flattait d'émietter, et où

il s'en faut, d'ailleurs, que tout soit solide, des preuves surabondantes de sa légèreté d'esprit.

I

J'en parle avec une entière liberté de sentiment. Adversaire des principes de la Révolution française, je n'ai aucun besoin, pour me soutenir dans cette doctrine, que la période révolutionnaire me soit décrite sous les sinistres couleurs de Taine. Quand même la vie française aurait revêtu entre la convocation des États généraux et le Directoire cette teinte d'héroïque idylle que Michelet, Louis Blanc, Lamartine ont prêtée aux journées de la Fédération, il n'y aurait nullement sujet d'en conclure à la vérité et à la bonté des idées de 1789-1793. Il y a bien des gens pour qui le temps le plus charmant de leur vie fut celui où ils se ruinaient sans le savoir. Pour une raison analogue, les sanglantes iniquités de la Terreur constituent une lourde présomption, mais elles ne constituent pas une preuve contre la légitimité du changement politique dont elles ont été le prix, quand même on établirait qu'elles en ont été le prix nécessaire. Admettez que le dogme révolutionnaire contînt, comme le veulent ses dévots, les suprêmes formules de

la raison politique et du bonheur public : il ne s'ensuit pas qu'il eût les moyens de faire en ce monde une entrée mesurée et bénigne. La sentence à porter sur l'œuvre politique et sociale de la Révolution ne dépend que pour une petite partie de l'histoire de la Révolution.

C'est un siècle d'histoire de France, c'est la patrie trois fois envahie et finalement mutilée, c'est le régime changé douze fois par l'invasion ou par l'émeute, c'est l'existence nationale mise en perpétuel péril par l'institution d'une guerre civile chronique entre Français, qui prononcent sur la Révolution. Quand même M. Aulard aurait réduit à néant les méfaits que Taine relève à la charge de la Révolution dans les trois volumes dont il s'occupe, et dont le sujet s'étend du début de la Constituante au Consulat, ce résultat n'aurait rien d'inquiétant pour la cause contre-révolutionnaire. Mais M. Aulard, en dépit de la justesse ou de la demi-justesse de plusieurs de ses critiques, n'a pas fait butin qui compte. Certes, il y a de grosses erreurs, de gros trous, si j'ose ainsi dire, dans la conception de Taine historien et surtout philosophe politique. Encore fallait-il être de taille à les mesurer. C'est surtout sa propre mesure que M. Aulard vient de donner à ceux qui ne la connaissaient pas.

II

De tous les reproches qu'il adresse à Taine, le plus plausible est le suivant : Taine, dit-il, expose les mouvements des partis révolutionnaires, les actes et les mesures des gouvernements révolutionnaires, sans dire un mot des circonstances qui les ont provoqués et qui en rendent raison. Ces circonstances ayant été violentes, il n'est pas surprenant que les mouvements, actes et mesures par lesquels la Révolution a paré au péril qu'elles lui faisaient courir, portent eux-mêmes un caractère de violence. Ce sont des répliques, des ripostes qui, sous l'urgence d'un danger mortel, vont comme elles peuvent au plus pressé. En faisant abstraction des provocations qui seules leur donnent un sens, Taine leur prête un air de déraison et de folie furieuse. C'est comme si l'on photographiait les mouvements d'un homme qui se bat, sans montrer l'adversaire avec lequel il est aux prises. Il semblerait un insensé. Ainsi Taine décrit le soulèvement et les fureurs populaires du 14 juillet sans dire que le renvoi de Necker, et la présence de 35.000 hommes de troupe entre Paris et Versailles, prodromes certains d'un coup

d'État royal, ne laissaient plus aux défenseurs de la Révolution que la ressource insurrectionnelle. Taine raconte les massacres de septembre, la journée du 10 août, la création du Tribunal révolutionnaire et des comités revolutionnaires, la proscription des Girondins, l'installation et le développement du régime de la Terreur, sans faire connaître la relation logique de cause à effet qui existe entre les incidents de la guerre étrangère et ces événements intérieurs ; ceux-ci n'auraient été, selon M. Aulard, qu'autant de réactions, de mesures de défense, soit populaires soit gouvernementales, contre les menaces et les progrès de l'envahisseur, autant de moyens de terroriser et de paralyser l'ennemi du dehors et ses complices du dedans ; ils ne se comprendraient que sous ce jour, à ce titre, et, à ce titre, devraient en définitive être absous. C'est, conclut M. Aulard, par ce silence systématique sur la genèse des tumultes et des expédients politiques de la Révolution que Taine donne une couleur d'épilepsie généralisée à ce qui fut en somme rationnel.

La grossièreté de la faute imputée à Taine inclinera tout le monde à douter du jugement de M. Aulard. Il s'égare tout à fait. Il commet le double sophisme de l'ignorance du sujet et de la pétition de principe.

Si Taine avait prétendu écrire une histoire narrative et un mémorial matériel de la Révolution, la rapidité avec laquelle il mentionne les événements dont parle M. Aulard serait impardonnable. Tout autre est son but. Il veut expliquer la Révolution française et les événements de la Révolution française par leurs causes générales et profondes, causes intellectuelles, sociales, économiques. Voilà pourquoi il procède par synthèses, par tableaux et non pas précisément par récits, à moins que le récit détaillé de quelque fait considérable ne lui serve à rendre sensible la nature et le secret des forces longuement formées dont il est, en définitive, la résultante. M. Aulard, qui a des lettres, devrait pourtant distinguer entre la cause efficiente et la cause occasionnelle, entre les virtualités d'une situation et la circonstance qui les fait passer en acte, entre les prédispositions d'un criminel et son crime, comme il distingue entre les propriétés chimiques d'un explosif et le choc qui le fait exploser. Les incidents par lesquels M. Aulard prétend expliquer tout le développement historique de la Révolution n'ont suscité les effets qu'il leur attribue que parce qu'ils tombaient dans un certain milieu d'idées, de passions, dans une certaine effervescence et subversion générale des esprits, des intérêts et de

la société. C'est ce milieu, c'est sa formation, son action et sa réaction propre que Taine veut analyser, parce qu'il y avait là un état de choses qui engageait profondément et pour longtemps les destinées de la France, au lieu que des guerres, des frondes, des troubles de rue, des brouilles de la Ville avec la Cour, notre pays avait vu tout cela bien des fois, aussi vif, aussi déchaîné, sans que sa structure politique et sociale en sortît bouleversée. La Réforme même avait été vaincue. Pourquoi la Révolution a-t-elle été la Révolution ? Parce que Necker fut renvoyé, dit M. Aulard, ou à cause du manifeste du duc de Brunswick. Que M. Aulard soit superficiel ! Mais qu'il laisse en paix Taine, qui ne l'est pas !

Et, au surplus, quel arbitraire, quel renversement des réalités, que de présenter systématiquement les actes des partis ou des gouvernements révolutionnaires comme des ripostes, les tentatives de répression du pouvoir royal ou les initiatives militaires de l'étranger comme des provocations. La vérité est que les positions prises par la Constituante ne laissaient de salut à la royauté que dans le coup d'État. Et la vérité est qu'un régime politique, qui n'est que de la guerre civile et de la division sociales, érigées en institutions, invitera toujours l'étranger rival à envahir la nation assez folle pour l'avoir adopté.

Certes, il faut admirer le gouvernement jacobin d'avoir sauvé la patrie par des procédés conformes, non aux Droits de l'Homme, mais aux plus antiques recettes de la politique dictatoriale. Cependant, la cause, l'origine essentielle des périls intérieurs et extérieurs courus par la France révolutionnaire est dans la nature et dans l'esprit de la Révolution. Cette observation couvre Taine contre celui des reproches de M. Aulard que j'ai dit être le plus plausible.

III

M. Aulard connaît cependant par son expérience personnelle la nécessité où peut se trouver l'historien de ne toucher que très sommairement à certains faits considérables de la période qu'il étudie, lorsque ces faits n'ont eu qu'une action secondaire sur ceux qui constituent la propre matière de son étude. Lui-même, dans l'*Avertissement* de son *Histoire politique de la Révolution française*, ne déclare-t-il pas devoir se restreindre aux « faits qui ont exercé une influence *évidente* et *directe* sur l'évolution politique... institutions, régime censitaire et régime monarchique, suffrage universel, constitution de 1793, gouvernement révolutionnaire,

constitution de l'an III, constitution de l'an VIII, etc ?... » « D'autres faits, ajoute-t-il, eurent une influence, mais moins directe : ce sont, par exemple, les batailles, les actes diplomatiques, les actes financiers. Il est indispensable de ne pas les ignorer, mais il suffit de les connaître en gros et dans leurs résultats. Ainsi la victoire de Valmy, connue au moment de l'établissement de la République, facilita cet établissement parce qu'elle amena la retraite des Prussiens. » On est surpris que le critique de Taine ayant fait, à son propre usage, cette observation de principe juste en soi, en refuse le bénéfice à Taine. Il est indispensable, dirons-nous à notre tour, de ne pas ignorer, parmi les causes de l'émeute du 14 juillet ou des massacres de septembre, le renvoi de Necker ou l'approche de Prussiens; et aussi Taine ne nous les laisse-t-il point ignorer. Mais ce ne furent là, d'après Taine, parmi les causes de ces événements que les plus secondaires. Et la thèse de Taine est en ceci indiscutable.

Mais ce que Taine ne fait point, et ce qu'il n'y aurait guère d'honneur à se permettre, c'est d'abuser de la délimitation d'un sujet pour soustraire à la connaissance de ses lecteurs et arracher sournoisement de l'histoire tels et tels événements qui gênent les passions et les partis

pris de l'historien. Il est des événements à l'égard desquels un esprit de probité inférieure pourra voir dans la spécialisation même de l'objet de son étude un moyen commode de tenter cette entreprise de dissimulation et d'escamotage. Et il se trouve qu'ils comptent parmi les événements les plus importants et comme centraux d'une période historique. Imaginez un gros fait, un fait énorme qui ne relève proprement d'aucune des rubriques entre lesquelles la matière historique se partage ; un fait qui ne soit ni religieux, ni politique (au sens régulier, légal, constitutionnel du mot), ni militaire, ni diplomatique, ni économique ni littéraire et qui pourtant ait été de taille à agir, à répandre ses conséquences, sur le domaine de la religion, de la politique, de la guerre et de tout le reste. Un tel fait peut d'ailleurs lui-même être classé, il a un genre et un nom, il est *révolutionnaire :* il ne rentre dans aucune institution puisqu'il n'a eu pour résultat que le bouleversement des institutions. Les faits de cette sorte doivent abonder dans une période qui a précisément été la Révolution, ils doivent y avoir joué le plus grand rôle. Et il y a des chances qu'ils soient ceux dont l'existence incommodera le plus les historiens qui, étant par ailleurs des politiques (ou des politiciens), ont

pour doctrine (ou pour passion, ou pour attitude) de chercher dans la Révolution le principe, l'origine et le modèle des institutions convenables, d'après eux, au temps présent. Comme entre institution et Révolution il y a antinomie, le culte politique et doctrinal de la Révolution ne se recommandera avec quelque vraisemblance et décence qu'au prix d'un certain arrangement régularisateur de la période révolutionnaire. Il s'agira de la faire apparaître elle-même comme une période régulière, comme une période du moins où la régularité a été le normal et l'essentiel, l'irrégularité, l'accidentel. Ne voit-on point que la répartition systématique de son histoire sous ces rubriques qui visent un cours régulier des choses offre à des esprits peu tyrannisés par la bonne foi et par les exigences de la pensée un moyen aussi subreptice que facile de créer cette immense illusion ? Les faits de pure violence, de pure révolution ne seront du ressort d'aucun d'eux. Ils ne figureront pas dans l'ensemble historique ainsi distribué. Il seront comme s'ils n'avaient point été. Chacun des spécialistes s'en sera lavé les mains.

Voici les massacres de septembre. Il n'est pas d'action plus considérable pour qui observe la suite et la genèse de l'histoire révolutionnaire.

Nous n'aurons point la folle prétention de savoir ce qui se fût passé s'ils n'avaient pas eu lieu. Du moins est-il certain que tout se fût passé autrement. Les massacres de septembre ont rendu définitive la chute de la royauté, compromis de force dans la Révolution et le gouvernement et l'Assemblée législative qui n'ont pas osé les empêcher, qui ne le pouvaient peut-être pas, qui, en tout cas, en ont porté la responsabilité aux yeux de l'Europe; ils leur ont fermé à l'un et à l'autre toute possibilité de retour en arrière; ils ont ôté toute base aux négociations et à la paix avec l'ennemi: ils ont exercé l'influence de l'épouvante sur les élections à la Convention dont ils sont les contemporains; ils ont fait voir aux royalistes, encore la majorité dans le pays, à qui ils avaient affaire: ils ont été exactement le premier acte et le plus décisif et le plus sanglant et le plus atroce du régime de la Terreur. Et les résultats qu'ils ont produits, ils ne les ont pas produits par hasard, contrairement à la prévision des hommes ou en dehors d'elle. Les politiques résolus et lucides qui, Marat à leur tête, ont conçu et accompli cette opération ont eu en vue ces résultats et le succès a couronné leurs calculs. Ne pas parler des massacres de septembre c'est, de la part d'un historien de la Révolution, ne pas parler de la Terreur.

Eh bien ! Cette prouesse M. Aulard l'a exécutée. Il a écrit une *Histoire politique de la Révolution française* sans dire un mot des massacres de septembre. Vous pouvez lire l'*Histoire politique de la Révolution française* de M. Aulard aux journées des 2, 3, et 4 septembre 1792, vous n'y rencontrez pas une allusion aux massacres de septembre M. Aulard a estimé que le massacre de quinze cents personnes (au moins) dans l'intérieur des prisons de Paris, perpétré par des bandes à la solde de la Commune, avec la complicité passive du gouvernement, de l'Assemblée et de la garde nationale, il a estimé que ce menu fait n'avait pas plus de rapports avec la « politique » dont il racontait l'histoire que si ces quinze cents personnes avaient péri dans l'incendie d'un cirque ou l'écroulement d'un théâtre. Et n'est-ce pas parfaitement bien raisonné ? Le dessein formel de M. Aulard a été de « raconter l'histoire politique de la Révolution au point de vue des origines et du développement de la démocratie et de la république ». Ce développement, il le trouve tout entier dans la succession des formes gouvernementales et des constitutions, dans les projets constitutionnels et les discussions ou parlottes qu'ils ont suscitées. Et où voulez-vous qu'il le cherche ailleurs ? Que voulez-vous qui porte la qualité

de républicain et de démocratique si ce n'est des formes de gouvernement, des constitutions de gouvernement et des idées de publicistes sur le gouvernement? Vous n'irez pas chercher cette qualité dans un poisson ou dans une pomme; ne la cherchez pas davantage dans un massacre, qui est un massacre, et qui ne peut être rien de républicain ou de démocratique. Non plus, devrait ajouter la logique de M. Aulard, que d'aristocratique ou de monarchique. Rassurez-vous. M. Aulard ne suivra certainement pas, à l'occasion, sa logique jusqu'à ce bout-là.

Il est clair que l'Aulard, le Bridoison-Aulard qui, dans cette « division du travail scientifique » si haut préconisée par la Sorbonne, aura pris à son compte soit l'histoire religieuse, soit l'histoire politique de la Révolution française se trouvera également fondé par un raisonnement tout identique à ignorer les massacres de septembre, desquels il ne pourra, en définitive, être scientifiquement question que dans une monographie spéciale sur les massacres de septembre.

Et voilà l'homme qui accuse Taine de dissimuler des faits importants pour l'intelligence impartiale de l'histoire de la Révolution.

IV

Nous en venons à ce qui semblait devoir être le triomphe de M. Aulard, à la critique de la documentation de Taine et des faits qui sont la matière de ses exposés.

Je ne puis donner que quelques exemples de ses procédés. Je les choisis typiques.

Taine, après avoir décrit la marche de la « conquête jacobine » dans Paris, entre le 10 août 1792 et la réunion de la Convention, montre cette conquête s'opérant en province pendant la même période. Son très long récit fait bien passer sous nos yeux cent cinquante faits de massacre et de pillage accomplis sur toute l'étendue du territoire, comportant la mort violente d'au moins trois cents personnes, indiquant un état d'anarchie et de « terreur » passablement généralisée déjà, justifiés enfin sans presque aucune exception par des références (inexactes, peut-être, c'est à M. Aulard de nous l'apprendre) en tout cas précises. « Rabâchage », dit notre homme, « monotone défilé d'anecdotes suspectes ». Eh bien ! démolissez-en quelques-unes choisies naturellement parmi les plus importantes et les plus significatives. Tout ce dont nous instruit

M. Aulard, c'est 1° que Taine a placé à Castres des incidents qui se sont passés à Albi ; 2° qu'un jeune homme que Taine nous dit avoir été « haché à coups de sabre dans la prison de Montélimar » n'a, en réalité, reçu que des blessures dont « deux plaies à la tête ». Quand on est haché, on est mort, observe M. Aulard. Et ce jeune homme ne mourut pas... du moins tout de suite. Voyez-vous la légèreté de Taine ! Ce qu'il y a de plaisant, c'est que Taine cite en note le document d'où il résulte qu'en effet la victime ne resta pas sur le carreau. On saisit ici, en même temps que la conscience de M. Aulard, son genre d'humour.

Si M. Aulard fait grand mépris, sans preuves sérieuses (sauf sur trois ou quatre points), des sources de Taine, il sait critiquer aussi son interprétation d'un texte. Taine écrit que le ministre Pache « envoyait ses filles au Club pour donner le baiser fraternel à des jacobins ivres ». C'est la traduction d'un texte de Buzot où il est dit littéralement que « les enfants de Pache couraient comme des forcenées dans les lieux où l'on prêchait le meurtre et le pillage avec le plus d'impudence et souvent on les a vues dans des embrassements dits fraternels en réchauffant les dégoûtantes orgies ». Où Taine prend-il, demande M. Aulard, que ces jacobins fussent

« ivres » ? « Ces « dégoûtantes orgies » n'étaient peut-être, dans l'esprit de Buzot, que des orgies de la pensée et de la parole !

Il y a sur l'histoire de la Révolution des données de fait de première importance auxquelles Taine a pu ajouter l'autorité d'une documentation nouvelle et inédite, mais qui déjà en recevaient une fort considérable de l'unanimité des historiens et de la tradition. M. Aulard paraît croire qu'en discréditant ce que Taine en dit, il les aura suffisamment infirmées en elles-mêmes comme si elles venaient de Taine seul. Encore va-t-on voir que son argumentation contre Taine, contre le massif Taine, se réduit volontiers à un haussement d'épaules, à une plaisanterie.

Quoi de plus notoire et de plus fertile en conséquences que la violence morale et, au besoin, matérielle, exercée sur la Convention par le public des tribunes et par le personnel émeutier de Paris dans la plupart des délibérations graves et notamment dans le procès de Louis XVI ? Taine en produit en vingt endroits de son livre; et particulièrement dans les pages 422 à 428 de son second volume, d'accablants témoignages, d'où il semble bien résulter que Lanjuinais n'exagérait rien en s'écriant : « On paraît délibérer ici dans une Convention libre ; mais c'est sous les poignards et les menaces des factieux. » On

conçoit de quelle conséquence il était de réfuter sur ce point les conclusions de Taine. M. Aulard, après l'avoir longuement épluché sur des détails secondaires, se borne sur cet article décisif à la prétérition que voici : « Suivent quelques douzaines de « petits faits significatifs » sur l'insolence et les menaces des tribunes .» C'est tout. Taine aimait, on le sait, cette expression de « petits faits significatifs ». M. Aulard en tire mille plaisanteries pour boucher les trous de son raisonnement.

C'est, je l'ai dit et je le répète, de la même manière, qu'il « démolit » toute la matière historique de Taine, sur tous les points qui engendrent des conséquences capitales, quant à la manière de comprendre la Révolution.

Il lui arrive souvent de ne pas entendre le texte de son auteur, lequel n'offre pourtant pas les difficultés de lecture d'un document d'archives, étant imprimé dans les plus beaux caractères de la maison Hachette. — Saint-Just avait écrit dans un rapport : « La République ne sera fondée que quand la volonté du [peuple] souverain comprimera la minorité monarchique et régnera sur elle par droit de conquête. » Taine, commentant ce rapport, dit que « le régime dont Saint-Just apporte le projet est celui par lequel une oligarchie d'envahisseurs s'installe et se maintient

dans une nation subjuguée ». Là-dessus M. Aulard accuse Taine de « frelater » Saint-Just en lui attribuant une doctrine oligarchique là où Saint-Just demande la démocratie. Mais c'est que pour Taine cette prétendue souveraineté, ce prétendu gouvernement de la « volonté générale », n'est qu'un mot, une entité contradictoire, dont la réalisation fictive, apparente, nominale, ne sert qu'à voiler aux yeux des naïfs une réalité bien différente : l'oligarchie et l'oligarchie des pires. C'est l'argument classique contre la démocratie. Si vous croyez que M. Aulard, historien de la démocratie, le connaît !

V

Je pourrais prodiguer les exemples de ces procédés qui sentent le maquignonnage. Presque tout le livre est fait de la sorte. Mais s'il m'est matériellement interdit d'entrer dans le détail, du moins la critique dirigée par M. Aulard contre la documentation de Taine engage-t-elle un sophisme général qu'on aura réfuté, rien qu'en le mettant en lumière.

M. Aulard compare le nombre de pièces contenues dans telle ou telle série de documents d'archives au nombre de pièces de cette série

citées par Taine en référence. Ce dernier nombre est souvent assez faible relativement au total. Là-dessus M. Aulard triomphe. Mais, demande très justement M. Edmond Barthélemy, qui lui dit que Taine n'a consulté que les pièces qu'il a citées? Qui lui dit aussi que, dans l'impossibilité de tout lire, il ait choisi au hasard et n'ait pas eu sa méthode de choix et ses raisons de préférence?

On ne peut faire là-dessus que des hypothèses. Mais M. Aulard non plus ne nous propose qu'une hypothèse. Tout son étalage de chiffres ne démontre rien et spécule sur cette folie du document déchaînée de nos jours par des esprits aussi enragés de labeur stérile qu'incapables de juger. M. Aulard devait sur quelques points, tout au moins, démontrer que le contenu des cartons ou des pièces non consultés ou non cités par Taine infirme les données qu'il tire des cartons ou des pièces dont il fait usage. Non seulement il s'en abstient, mais il n'a même pas l'air de soupçonner que là était le nœud de son argumentation et que tant qu'il n'a pas fait cela, il n'a rien fait.

Cette vaine critique des matériaux aboutit, dans le livre de M. Aulard, à une critique de fond. Il reproche sans cesse à Taine de « généraliser » arbitrairement, par des propositions

qui étendent à la France entière tel ou tel état de choses qu'il aura constaté dans un certain nombre de régions, de villes, de villages, mais pas dans tous. Par exemple, des faits de Jacquerie qui se sont produits en beaucoup d'endroits, soit après le 14 juillet 1789, soit après le 10 août 1792, Taine conclut que la Jacquerie fut générale. De la conduite de certains Comités révolutionnaires, il tire un jugement sur l'œuvre et l'action de tous les Comités révolutionnaires. Ainsi de suite.

Je conviens que l'imagination un peu romantique de Taine lui suggère souvent des façons excessives et tumultueuses de s'exprimer qui ne conviennent guère à l'histoire. Mais l'important ici, c'est la chose exprimée. Or, on s'assurera aisément que Taine, s'il ne cite pas tous les faits, ni la moitié certainement des faits (exigence vraiment absurde), a soin de prendre ses exemples « significatifs » sur les points les plus divers du territoire ou du pays pour lequel il généralise. On remarquera de plus ceci que je n'espère pas du tout faire entendre à M. Aulard : c'est que, s'il y a des faits purement particuliers et qui ne signifient strictement qu'eux-mêmes, il y a des faits symptomatiques qui ouvrent une perspective très étendue et très profonde sur une situation sociale et nationale, et il ne faut

pas un très grand nombre de ces faits pour en définir l'ensemble. De ce dernier genre sont par exemple des actes de massacre, de pillage, de désordre, accomplis non par des individus, mais par des bandes organisées, surtout officiellement organisées, et que leurs auteurs justifient par des théories que les pouvoirs publics ne sauraient désavouer en elles-mêmes, y puisant leurs propres titres de légitimité. Peu à peu le désarmement moral ou la complicité des autorités feront naître partout de ces bandes et les instincts, les passions entendront l'invite de ces théories. Ce sont des théories qui ont préparé la Révolution et des bandes qui l'ont consommée. Et si les nombreux faits de subversion que relate Taine n'avaient pas été les indices d'un état des esprits et des choses passablement généralisé, il n'y aurait pas eu, comme le remarque spirituellement M. Barthélemy, de Révolution française. Vraiment on finit par croire, en lisant M. Aulard, qu'elle n'a pas eu lieu, qu'on a infiniment exagéré ce qui se passa. Je goûte fort un certain « bénin ! bénin ! » par lequel cet homme suave ou tout au moins mielleux en réduit l'image à des proportions supportables aux âmes aussi tendrement humanitaires que la sienne.

VI

Les *Origines de la France contemporaine* ont été un des événements intellectuels du dix-neuvième siècle. Elles ont exercé à leur heure une action puissante et salutaire sur l'esprit public. Leur vertu n'est pas épuisée. Les trois volumes qui concernent la Révolution demeurent jusqu'ici la plus forte peinture d'ensemble que nous ayons de l'état social de la France pendant cette période. La position officielle de M. Aulard, le pouvoir matériel qu'elle lui assure, le prestige de ses « vingt-cinq années d'archives » (qui ne font pas nécessairement vingt-quatre heures de réflexion), sont pour lui autant de moyens de faire pénétrer dans l'opinion la légende de Taine discrédité et ruiné. Or, M. Aulard n'a rien ruiné du tout. La défense de Taine contre d'aussi chétives critiques réserve d'ailleurs complètement la question de ses véritables erreurs. Il en est de graves. Je n'adhère, pour ma part, ni à son identification de l'esprit de la Révolution avec l'esprit classique, laquelle me paraît le contre-pied de la vérité, ni à son naturalisme qui semble ne pas distinguer entre les abstractions meurtrières de la politique mé-

taphysique et les initiatives systématiques de la raison expérimentale, éclairée par l'histoire. Mais de telles erreurs s'élèvent fort au-dessus de la critique de M. Aulard. Il parle, après beaucoup d'autres, de la première, mais en termes extrêmement faibles et légers. Il ne dit rien de la seconde. Les idées générales sont un domaine où il n'aime pas s'aventurer. Il est de cette école qui trouve (et pour cause !) « peu scientifique » de les faire intervenir dans l'histoire, comme s'il n'y avait pas du général dans les réalités historiques ! Manquer de philosophie au point où en manque M. Aulard peut être une grâce ; mais est-ce une bonne condition pour se mesurer avec Taine ?

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos 5

XIXe SIÈCLE

AUGUSTE COMTE :
I. L'esthétique positiviste 9
II. La morale positiviste 19

CHATEAUBRIAND :
I. Chateaubriand, d'après sa femme . . . 34
II. Chateaubriand et Jules Lemaître . . . 43

STENDHAL 54
EUGÈNE FROMENTIN 62
SAINTE-BEUVE 73
MARCELINE DESBORDES-VALMORE 83
MELCHIOR DE VOGÜÉ 93
JEAN MORÉAS, CRITIQUE 102
JULES RENARD 115

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

L'UNITÉ DU « FAUST » DE GOETHE 125
JOHN RUSKIN 155

LES ÉCRITS DE REYNOLDS 166
THOMAS CARLYLE. 177

CONTEMPORAINS

FRÉDÉRIC MISTRAL :
I. Vue d'ensemble 189
II. *Verto* 198
III. *Les Olivades* 206
MAURICE BARRÈS :
I. Un livre de jeunesse 216
II. Aperçu d'ensemble 224
III. *La Colline inspirée* 230
RENÉ BOYLESVE 241
CHARLES-LOUIS PHILIPPE 249
EUGÈNE MONTFORT 257
MADAME DE NOAILLES 266
PAUL FORT. 279
LE THÉÂTRE DE GEORGE DE PORTO-RICHE. 285
JULIEN BENDA. 332
LES FRÈRES THARAUD 343
AULARD CONTRE TAINE. 360

ACHEVÉ D'IMPRIMER

le dix mars mil neuf cent quatorze

PAR

E. ARRAULT ET Cie

A TOURS

pour le

MERCVRE

DE

FRANCE

3727

65721

1,50

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PQ
297
L3

Lasserre, Pierre
Portraits et discussions